L' EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JANVIER 1987 ■ Nº 334

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1987	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**200 F**	**236 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**225 F**	**261 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1986)	**55 F** PORT INCLUS 6 F	**55 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	T.T.C. **335 F**	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1987
Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : C 793

L'Education Musicale et son équipe vous présentent leurs meilleurs vœux pour l'année 1987

EDITORIAL

Un mauvais coup...

Ainsi, sous couvert de choix semestriel, et en dépit de l'opposition unanime et maintes fois réaffirmée de nos différentes Associations (A.P.A.P., A.P.E.Mu., C.N.E.A.), le ministère de l'Education Nationale a choisi d'engager le processus d'optionalisation de la Musique et des Arts plastiques au collège. Et ce, dès la classe de sixième ! (*) Singulier mépris et des personnels enseignants et de leurs responsables pédagogiques, qui furent ni consultés, ni même informés !

D'autre part, la recherche de "rentabilité" étant aujourd'hui prioritaire, il est bien évident que ces nouvelles dispositions favoriseront les Arts plastiques, discipline qui — à la différence de la Musique — a de nombreuses retombées économiques en dehors de son domaine propre.
On voudrait évacuer l'enseignement de la musique de nos collèges que l'on ne s'y prendrait pas autrement ! Où sont les nobles idéaux de démocratisation de l'Art et de la Culture si volontiers affichés par nos dirigeants, à quelque bord politique qu'ils appartiennent ? Est-ce bien là ce que l'on pouvait attendre d'un "Jules Ferry des Enseignements artistiques" ?

Nous demandons instamment à tous nos collègues de se mobiliser auprès de leurs Associations ou de leurs Syndicats pour obtenir l'abrogation de ce texte inique, ainsi que l'ouverture — dans les meilleurs délais — de la plus large concertation.
Il s'agit ici de la survie de notre discipline...

Francis Cousté

Non - Voir US. n° 155 - p. 6

(*) Voir B.O. du 18 décembre 1986, n° 45 (encart p. 5). *Préparation de la rentrée 1987 dans les collèges.* Note de service n° 86-389 du 12 décembre 1986 (Education Nationale : D.L.C.).

42e Année JANVIER 1987 n° 334

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Voir aussi p. 26 le B.O.

L'Ancienne Chanson Folklorique Française*

par **Gérard CARREAU**
Ecole de Musique de Saint-Etienne du Rouvray

VI - Histoire de la collecte

1) *Les débuts*

Depuis plusieurs siècles, beaucoup de musiciens savants, et non des moindres (27) connaissaient l'existence de la chanson folklorique et, au besoin, s'en servaient dans leur propre musique. Des éditeurs de musique, comme les BALLARD au début du 18e siècle, ont même gravé quelques chants de cette veine, au milieu d'airs de Cour ("Brunettes et petits airs tendres", "Douze chansons à danser", "Rondes et airs à danser", etc...). Mais la mode n'était pas à la récolte "sur le terrain", papier et crayon en main, on s'appropriait les airs venus jusqu'à la ville, ou ceux déjà imprimés antérieurement si bien que les puristes actuels ont bien du mal à s'y reconnaître. La prise de conscience de l'importance de ce patrimoine et de son caractère, par essence éphémère donc fragile, revient au mouvement romantique, vers la fin du règne de Charles X. Les poètes et romanciers "découvrent" le peuple, le mettent en scène à la place de la noblesse ou de la haute bourgeoisie peintes jusqu'alors, le chantent en vers, lui attribuent toutes sortes de vertus rustiques (influence de J.J. ROUSSEAU) et vont même jusqu'à se mêler à lui afin de le mieux connaître (28).

A peu près en même temps, un hobereau breton (Théodore, Claude, Henri HERSART vicomte de LA VILLEMARQUE) et un dandy parisien (Gérard LABRUNIE dit Gérard de NERVAL) récoltent pour la première fois des chants, l'un en Bretagne uniquement et avec la musique, l'autre un peu partout et — hélas — sans musique. Le premier fera paraître en 1841 son fameux "Barzaz Breiz", ouvrage à succès qui connut plusieurs rééditions jusqu'en 1866 (et une autre, récente), recueil important de mélodies bretonnes assorties de commentaires pseudo-historiques aujourd'hui bien critiqués, mais recueil qui a le mérite d'être le premier de ce type (28 bis). Le second parsèmera son œuvre de citations populaires, tiendra à imprimer des textes de chants dans sa revue de modes "La Sylphide", créée en 1842 (29) et son recueil "Vieilles ballades populaires du Valois", sans musique, sera publié par Anatole LOQUIN en 1885. Pour bien comprendre l'impact de la chanson populaire sur les écrivains romantiques, il faut se reporter à l'ouvrage "La Chanson Populaire et les Ecrivains romantiques" de Julien TIERSOT dans lequel l'auteur pense avoir réussi à retrouver les musiques correspondant à toutes les citations relevées dans les œuvres des écrivains de cette époque. Déjà ici et là, quelques érudits de province commençaient à écrire des études, géographiques, archéologiques, humaines, sur leur région, et citaient, au cours du texte, quelques chants notés sur place, avec ou sans musique (30).

2) *Le Décret FORTOUL*

L'évènement qui va déclencher dans notre pays un vaste esprit de récolte fut le décret du 16 septembre 1852 signé du Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes Hippolyte FORTOUL (31), chargeant le Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de recueillir "en collaboration avec les membres de l'enseignement primaire" les poésies et chansons populaires, y compris celles s'exprimant "dans les idiomes des diverses provinces". La genèse de ce décret a son histoire. Le Prince Louis-Napoléon BONAPARTE, avant 1848, avait fait la connaissance du savant allemand FIRMENICH qui lui avait parlé avec beaucoup d'enthousiasme des poésies populaires de son pays. Ce romantique avait fait promettre à Louis-Napoléon que s'il accédait au pouvoir, il entreprendrait une vaste collecte

---

* Voir l'Education Musicale nos 321-322-323.

(27) Ceux de la Renaissane, Michel CORRETTE, Marc-Antoine CHARPENTIER,...

(28) Cf. l'attitude de George SAND (la bonne dame de Nohant) se mêlant aux festivités populaires du Berry noir et y attirant même CHOPIN qui, pour elle, nota quelques airs.

(29) Le tome VI s'intitule "Vieilles ballades françaises".

(30) Exemple : "L'Ancien Bourbonnais" d'Achille ALLIER imprimé à Moulins en 1837 contient 9 mélodies notées dans le 1er volume.

(31) Et non Jean-Jacques AMPERE (qui n'a jamais été Ministre) comme l'affirment Martine DAVID et Anne-Marie DELRIEU (op. cit.).

nationale du patrimoine français qui devait présenter, à son avis, le même intérêt que celui de son pays. Après 1851, FIRMENICH écrit à Napoléon III pour lui rappeler sa promesse et l'empereur a donné les ordres nécessaires. Le Comité qui comprenait Jean-Jacques AMPERE (fils du savant), Charles NISARD, SAINTE-BEUVE, de la VILLEMARQUE, publie ses "Instructions relatives aux poésies et chansons populaires de la France" dont la rédaction est due à AMPERE et dont la lecture est tout à fait intéressante. Ce lancement d'une vaste enquête sur le terrain était assorti de toutes sortes de conseils intelligents qu'on ne renierait pas aujourd'hui. Citons cet extrait : "Le Comité doit signaler à ses correspondants un écueil contre lequel pourraient se trouver arrêtées quelques personnes, musiciennes d'ailleurs, mais qui n'ayant point fait une étude spéciale de l'art, ignorent que les formes mélodiques adoptées aujourd'hui généralement exclusivement même, ne sont pourtant qu'une particularité au milieu des formes nombreuses et bien plus variées par lesquelles elles ont pu passer dans la série des âges. Mais, sans entrer dans des détails qui seraient ici hors de propos, sur la nature et l'histoire du rythme et de la tonalité, nous nous bornerons à dire que beaucoup d'anciens airs diffèrent des airs modernes, non seulement par l'absence d'une mesure et d'un rythme bien déterminés, mais par deux circonstances caractéristiques : la première, que l'air peut finir autrement que sur la tonique, la deuxième que l'air peut n'avoir point de note sensible ; c'est-à-dire que le degré immédiatement inférieur à la tonique, au lieu d'en différer d'un demi-ton seulement, comme cela a toujours lieu dans la tonalité moderne, notamment dans le mode majeur et même dans le mode mineur quand la progression est ascendante, en diffère, au contraire, d'un ton plein. Ces deux circonstances, même celle qui regarde l'absence ou l'irrégularité du rythme, peuvent s'exprimer d'une manière simple et pratique, en disant qu'elles font ressembler la cantilène à un air de plain-chant. Or, quand une mélodie présente ces caractères qui sont pour elle comme un cachet d'antiquité, on conçoit combien il est important de les conserver. Mais, comme nous l'avons indiqué plus haut, les musiciens non archéologues, entraînés par leurs habitudes, éprouvent malgré eux, la tentation de faire disparaître cette rouille précieuse, croyant enlever une tache. Pour les prémunir, il nous suffira de leur adresser cette simple recommandation : Ecrivez l'air tel que vous l'entendez, et ne changez rien."

Le Comité, prévoyant les nombreux envois et pensant connaître d'avance l'esprit de la récolte, avait, a priori, décidé d'un certain nombre de catégories. Chacune était assortie d'un exemple commenté afin d'aiguiller la recherche. Ce classement s'avéra mauvais et incomplet. Dans les trois à cinq années qui suivirent la parution des "Instructions", une récolte abondante de poésies et chansons parvint au Ministère. FORTOUL mourut en 1856 et les préoccupations du Second Empire laissèrent au second plan l'exploitation des résultats. Messieurs de la VILLEGILLE et Edme, Jacques, Benoît RATHERY (1807-1875) furent chargés de dépouiller et de publier les résultats "intéressants". Ce dernier se contenta de publier quelques chants dans le feuilleton du "Moniteur" dont il avait la charge, à plusieurs reprises en 1853. Il faut attendre 1876 pour que M. DELISLE envoie le rapport suivant au Ministère de la République : "Il y a environ 25 ans, le Comité des Travaux Historiques, sous l'inspiration de M. FORTOUL, provoqua la recherche de chants populaires qui pouvaient exister dans chacune de nos anciennes provinces. Il en résulta des communications plus nombreuses que bien entendues, dont l'élite est passée dans un remarquable rapport de M.J.J. AMPERE (32). Les pièces envoyées au Ministère après avoir été examinées par les membres du Comité et plus particulièrement par M.M. RATHERY et de la VILLEGILLE, devaient former une publication, que l'insuffisance des matériaux a forcé l'administration d'abandonner. Mais, en renonçant à la publication, vous n'avez pas voulu, Monsieur le Ministre, priver le public du résultat des recherches de tant de correspondants zélés. Conformément à l'avis du Comité des Travaux historiques, vous avez prescrit le dépôt à la Bibliothèque Nationale des dossiers établis par M.M. RATHERY et de la VILLEGILLE. Ces dossiers formeront 6 volumes qui, d'un jour à l'autre, vont être mis à la disposition des lecteurs."

Un classement a alors été fait par M.G. RAYNAUD, d'après la méthode indiquée par AMPERE et a été terminé le 10 février 1877. C'est seulement à partir de cette date que le public a pu prendre connaissance des résultats de cette collecte (25 ans après !). Ces six volumes sont toujours au Département des Manuscrits de la B.N. (33), mais tous les commentaires et notes circonstancielles ont été détruits.

Il est tout à fait émouvant, sinon intéressant, de compulser ces reliques. On y trouve les écritures les plus habiles comme les plus maladroites, des notations musicales assurées (certaines suivant le système J.J. ROUSSEAU (34)), comme les plus douteuses, le papier utilisé va du gravé, filigrané, au plus modeste, quelques envois ont même été écrits à la mine de plomb ! Si l'on rencontre des noms aristocratiques comme ceux de M. de SOULTRAIT, Laurent de RILLE, de la SAUSSAYE, de nombreux envois sont signés de personnes tout à fait simples, enseignants pour la plupart, d'autres sont demeurés anonymes. Les enseignants devaient être tenus d'utiliser la voie hiérarchique, si bien que des Inspecteurs Primaires se sont attribués tout le mérite de la collecte effectuée par les instituteurs de leur

---

(32) Décédé en 1864.
(33) Nouvelles acquisitions fonds français 3338 à 3343.
(34) Revu et complété par GALIN, PARIS et CHEVE vers 1818 et utilisé couramment tout au long du 19e siècle.

circonscription, réunissant les feuillets sans signature et les transmettant à "Son Excellence le Ministre de l'Instruction Publique et des Cultes" en veillant à la bonne lecture de leur propre nom (35).

3) ***Après 1855***

A partir de l'enquête FORTOUL et jusqu'à la guerre de 1914-18, toutes nos régions furent parcourues par des musiciens plus ou moins avertis qui firent des collectes assez systématiques et publièrent des recueils (à tirage parfois restreint, rendant leur ouvrage précieux de nos jours). Il est en tous cas intéressant de noter à quel point ce genre de livre avait du succès, certains étaient vite épuisés, donnant lieu à plusieurs rééditions. L'après-guerre de 1870 a fait naître un esprit revanchard et nationaliste qui explique assez cet engouement pour notre folklore qui servait ainsi à exalter l'esprit "français". (36)

D'autres auteurs comme Albert UDRY, Joseph CANTELOUBE, Eugène ROLLAND, Paul SEBILLOT, Gaston PARIS, E.T. HAMY, Arnold VAN GENNEP, J.B. WECKERLIN, Julien TIERSOT, Alphonse CERTEUX, Patrice COIRAULT, François FERTIAULT, Henri GAIDOZ, etc. publient des articles et des ouvrages de compilation dans lesquels, à l'occasion, ils insèrent des collectes personnelles. Surtout, ils créent des revues souvent concurrentes (37) mais qui traitent toutes de cette nouvelle science appelée "folk-lore". Il faut citer la "Revue des Traditions Populaires", la "Revue Celtique", "Mélusine" (38), "Romania",..., qui font régulièrement paraître des chansons, dépouillant l'enquête FORTOUL et y ajoutant des envois récents de nombreux correspondants. Les "Dîners de Ma Mère l'Oye", fondés en 1882 par Eugène ROLLAND, Paul SEBILLOT et Loys BRUEYE (à l'instar de ceux du "Caveau") réunissent régulièrement les "traditionnistes" qui, au cours du repas, racontent leurs découvertes, invitent des savants étrangers, chantent eux-mêmes les chants récoltés (TIERSOT se livrait souvent à cet exercice, avec talent paraît-il) ou bien les font interpréter par des artistes de renom. Pour ce faire, il était de mode de composer un accompagnement de piano ce qui, évidemment, détruisait l'aspect purement folklorique et tendait vers l'art de salon (39). Pour avoir une idée à peu près exhaustive de la collecte effectuée dans toutes les régions de France, il faut consulter la bibliographie commentée qui figure dans le "Manuel du Folklore Contemporain" (1958) d'Arnold VAN GENNEP, en la complétant par celle de Patrice COIRAULT (p. 405 à 423 de "Notre Chanson Folklorique" PICARD Paris 1942).

(A suivre)



Le repas de Noce au village - LANCRET

Joseph Canteloube

Les Chants des Provinces Françaises

DIDIER

(35) Un certain MARRE, Inspecteur à Saint Brieuc a abondamment utilisé ce système.

(36) Voir le contenu de revues comme "La Chanson Française" (dirigée par Xavier PRIVAS et André CHENAL) ou "L'Almanach de la Bonne Chanson" sous l'égide de Théodore BOTREL.

(37) Cf. les propos peu amènes échangés notamment entre MM. ROLLAND, GAIDOZ, SEBILLOT et Gaston PARIS dans "Romania", la Revue des T.P. et "Mélusine".

(38) Créée par Eugène ROLLAND et Henri GAIDOZ en 1877, elle connut d'abord l'insuccès, dut cesser de paraître pour revenir sur la scène publique en 1884.

(39) C'était la mode : il fallait, pour vendre un recueil, qu'il contînt des accompagnements de piano (instrument universel dans les milieux bourgeois) : ceux-ci brillaient souvent par leur platitude et ne faisaient qu'affadir la mélodie folklorique. Il faudra attendre l'écriture modale et inspirée de Maurice EMMANUEL pour commencer d'admettre ces accompagnements. Très près de nous, citons la géniale composition orchestrale, discrète mais présente de Luciano BERIO dans ses "Folk-Songs" qui contiennent plusieurs mélodies françaises.

Serge Gut

FRANZ LISZT

ANNEES DE PELERINAGE*

Première Année : SUISSE

AU LAC DE WALLENSTADT

Ce morceau est préfacé par les vers suivants du *Childe Harold* de Byron :

... Thy contrasted lake
With the wild world I dwell in, is a thing
Wich warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring.

... Ton lac contrastant
Avec le monde sauvage que j'habite est une chose
Qui m'avertit, dans sa tranquillité, de délaisser
Les eaux troubles du monde pour un printemps plus pur.

D'une grande puissance d'évocation, malgré sa simplicité, cette pièce est l'une des plus réussies du recueil ; du reste, Liszt a repris la première version telle quelle, sans y rien changer. La comtesse d'Agoult en a bien décrit l'atmosphère :

Les bords du lac de Wallenstadt nous retinrent longtemps. Franz y composa, pour moi, une mélancolique harmonie, imitative du soupir des flots et de la cadence des avirons, que je n'ai jamais pu entendre sans pleurer (9).

Un seul thème se déploie d'un bout à l'autre, mais une césure médiane suspensive bien marquée permet de distinguer deux parties se groupant dans une forme globale AA' :
I = A. mes. 1-60 ; II = A'. mes. 61-112.

Une formule d'accompagnement toujours semblable est maintenue jusqu'à la fin, à l'exception des quelques mesures cadentielles conclusives. Par son balancement, elle évoque l'ondoiement aquatique, mais son irrégularité rythmique — avec son triolet de départ — évite la monotonie : [rythme : triolet de croches (3) suivi de quatre croches] Son déroulement continuel et imperturbable vient renforcer l'impression unitaire née du monothématisme formel. Il en résulte une atmosphère générale d'une grande sérénité, et même d'une certaine torpeur.

Le thème mélodique se déploie avec beaucoup de souplesse et d'ampleur. En outre, son pentatonisme lui confère un aspect aérien et immatériel qui vient encore accuser l'effet général de repos, de calme et d'immobilisme : on se trouve ici aux portes de l'impressionnisme. Et pourtant l'on n'était qu'en 1835 ! Et Liszt n'avait que vingt-quatre ans !

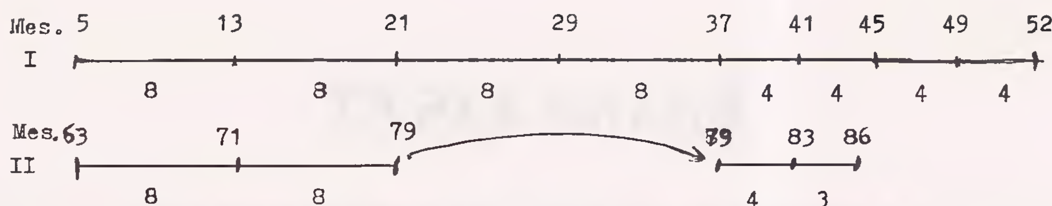
Dans la première partie, le thème — d'une coupe classique de huit mesures — est repris par quatre fois d'une manière identique. C'est tout juste si Liszt le présente en octaves aux deux dernières reprises. A la mesure 37, on passe à la sous-dominante, ce qui accentue la notion omni-présente de calme et de détente (10). Toutefois l'inflexion de la tierce (*fa b*) — la future "note blue" des joueurs de jazz — à la mesure 39, laisse présager une certaine perturbation. Effectivement, la réduction du thème de moitié (4 mesures au lieu de 8) et, à la mesure 45, une modulation au ton éloigné de *Mi* Majeur, viennent quelque peu troubler la quiétude générale. Mais rapidement, tout rentre dans l'ordre quand la dominante aiguë *mi b* est atteinte à la mesure 53. Somme toute, il ne s'était agi que d'une fausse alerte : une simple brise rafraîchissante s'était levée sur le lac, pour bientôt disparaître.

Les huit mesures de pédale supérieure de dominante créent à la fois un repos et une césure qui signifie la fin de la première partie.

La seconde partie reprend le thème initial, mais en le variant à la façon d'une arabesque pianistique. En outre, il n'y a que deux présentations (au lieu de quatre en première partie). La formule raccourcie de moitié n'est également énoncée que deux fois ; et la seconde fois, il y a même une réduction à trois mesures. Si bien que l'on assiste à une sorte d'accélération générale qui a l'avantage d'éviter que l'on ait l'impression d'une banale redite. Voici, en représentation schématique, les correspondances des deux parties :

---

* Voir l'Education Musicale n° 333.



Quand on arrive à la mesure 86, tout a été dit, et l'on n'assiste plus qu'à une succession de formules cadentielles conclusives. Bien que relativement longue — 27 mesures — cette section finale est bien agréable à entendre, grâce à l'élégance de la présentation pianistique. Toutes proportions gardées, ces mesures conclusives — axées sur la tonique — font pendant à celles de la césure médiane (mes. 53-60) qui, elles, étaient axées sur la dominante.

PASTORALE

Cette pièce est l'une des deux seules "rescapées" du cahier des *Fleurs mélodiques des Alpes*. Elle est basée sur des airs folkloriques helvétiques, ce qui lui confère un label d'authenticité ainsi qu'une saveur *sui generis*. En supprimant la partie centrale de la version primitive, Liszt a très amélioré ce morceau qui, ainsi, conserve une unité de climat beaucoup plus grande.

Contrairement au monothématisme de la pièce précédente, la *Pastorale* est de forme ABAB ; mais il en émane la même fraîcheur et la même spontanéité.

Le découpage est fort simple :
I = A (mes. 1-10) ; II = B (mes. 11-23) ;
III = A (mes. 24-33) ; IV = A (mes. 34-48).
Ni introduction, ni transitions, ni coda, ne viennent infléchir cette structure sommaire.

La première partie repose uniquement sur un accord de tonique dont la basse et fondamentale est maintenue constamment sous forme de pédale. Sur un balancement pseudo-ternaire continuel de la main gauche, une mélodie d'une grande simplicité se déroule en tierces ou en sixtes. On remarquera l'attaque sur une septième majeure d'effet très adouci en raison de la distance de près de quatre octaves. Le thème de quatre mesures est repris tel quel, mais Liszt en rompt la carrure en intercalant systématiquement une mesure préparatoire d'accompagnement (mes. 1 et 6).

La seconde partie s'appuie sur l'enchaînement dominante-tonique, d'abord au ton de la dominante (*Si* Majeur, mes. 11-13), puis au ton principal (*Mi* Majeur, mes. 14-16). Ce groupe de six mesures (3 + 3) est textuellement repris aux mesures 17-23. On remarquera tout particulièrement les sonorités de quintes à vide et de doubles quintes qui ponctuent régulièrement toutes les secondes moitiés de chaque mesure. C'est un effet voulu par Liszt, pour bien insister sur l'origine populaire de la mélodie.

La troisième partie est absolument identique à la première. Quant à la dernière, elle reprend la seconde avec une légère variante mélodique sur chaque seconde moitié de mesure.

Pour conclure, l'effet de double quinte est fortement mis en évidence par la quintuple répétition de l'accord de tonique avec tierce appoggiaturée : *mi-si-si-fa dièse* (11). La quinte à vide terminale mérite également d'être relevée, car elle est bien audacieuse pour l'époque (12).

AU BORD D'UNE SOURCE

Grâce à sa virtuosité délicate, légère et veloutée, cette pièce jouit d'une grande célébrité. Une épigraphe prise chez Schiller lui sert de préface (13) :

In säusclnder Kühle
Beginnen die Spiele
Der jungen Natur.

Dans une gazouillante fraîcheur
Commencent les jeux
De la nature.

Le retour à la description aquatique amène Liszt à reprendre certains principes du *Lac de Wallenstadt* : même tonalité de *La bémol* Majeur, même forme monothématique, même ondoiement permanent de la formule d'accompagnement en doubles croches. Mais à l'eau dormante du lac succède ici le flot capricieux et rebondissant de la rivière de montagne qui vogue de cascade en cascade. Aussi Liszt utilise-t-il un motif thématique qui subit d'ingénieux éclairages différenciés au cours de cinq variations interrompues par autant de traits de vélocité figurant les diverses "cascades". Aussi, dans un premier temps, on peut schématiser le plan formel de la façon suivante :

Notes

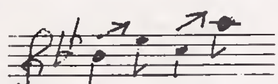
9. Marie d'Agoult, *Mémoires,* Paris 1927, p. 45.
10. De même qu'il y a un phénomène de tension quand on passe à la quinte supérieure, il y a un phénomène de détente en allant à la quinte inférieure.
11. Pour une étude détaillée sur les quintes à vide et les doubles quintes chez Liszt, cf. Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical,* Paris, Klincksieck 1975, p. 170-184.
Cf. également Serge Gut, *Liszt et Debussy, Comparaison stylistique,* in : *Liszt-Studien II,* p. 63-77.
12. Liszt est un spécialiste de fins non conventionnelles : cf. Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments...* P. 336-355.
13. Cette citation est tirée de la poésie de Schiller intitulée *Der Fleïcht-ling* (Le réfugié) écrite en 1781 (vers 16-18).

Section	Motif	Cascade	Observation
I	1 - 9	10 - 12	"C" uniquement sur l'accord de septième de dominante de Mi bémol Majeur.
II	a) 13 - 16 b) 17 - 22	23 - 27	"Ma" : retour au ton principal. "Mb" : passage en Mi Majeur. "C" : sur la dominante du ton principal.
III	28 - 37	38 - 40	Cette variation est très proche de la première ; c'est surtout la présentation pianistique qui diffère.
IV	41 - 46	47 - 50	"M" est amplifié par une écriture pianistique très originale. "C" marque le point culminant de la partition.
V	b) 51 - 55 a) 55 - 60	"M" + "C" 61 - 64	"Ma" : retour de la formule initiale. Pour conclure, Liszt mélange très habilement la caractéristique essentielle de "M" (appoggiature avec dissonance de seconde) à "C".
Coda	64 - 65		Reprise de "M", mais schématisé et comme pétrifié.

"M" = Motif "C" = Cascade
Les chiffres arabes se rapportent aux mesures du morceau.
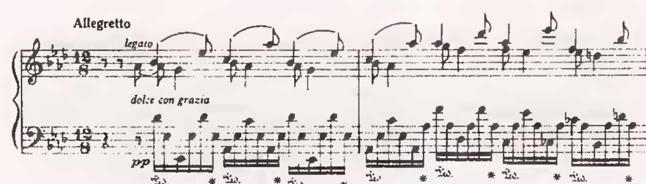
Ce tableau appelle quelques explications qui permettront de mieux comprendre l'agencement prévu par Liszt ainsi que la subtilité de certaines de ses réalisations.

Le motif. Sous ce vocable, il faut comprendre un complexe harmonico-mélodico-rythmique qui nous est présenté dès les deux premiers temps de la première mesure. Sous l'angle harmonique, la caractéristique essentielle est l'emploi de l'appoggiature permanente sur chaque temps. Celle-ci n'affecte pas la ligne mélodique, mais seulement la formule d'accompagnement. Il en résulte une sonorité de seconde fort "impressionniste" (14). Sous l'angle mélodique, il y a un double élan vers l'aigu que Liszt tâchera de conserver aussi souvent que possible.



Quant au rythme, il est marqué par sa formule trochaïque ♩ ♪ ♩ ♪.

Dès qu'une œuvre prend une certaine proportion, Liszt préfère travailler avec des motifs, plutôt qu'avec des mélodies. On l'a déjà vu à propos de la *Chapelle de Guillaume Tell.* Toutefois, le motif s'inscrit dans une mélodie qui l'englobe. Celle-ci, dans le cas présent, n'est pas évidente à l'analyse visuelle, car elle est constituée d'une succession de notes réparties entre la main droite et la main gauche. En revanche, elle apparaît aussitôt si l'on consulte la première version (15) :



Dans sa version définitive, Liszt allège l'accompagnement et — en pratiquant le croisement perpétuel de la main gauche — permet de donner du brillant et de l'éclat aux croches aiguës de la ligne mélodique. Cette manière de procéder est beaucoup plus souple et plus élégante ; mais elle induit l'observateur en erreur !

Ce n'est que par souci de simplification que seules les sections II et V ont été subdivisées. Si l'on examine attentivement le déroulement mélodique de la première section, on constate qu'il se segmente en plusieurs tronçons.

Le premier groupe mélodique de deux mesures est repris presque textuellement. Son rythme est constamment trochaïque. Le groupe mélodique suivant est d'une seule mesure (à cheval sur les mesures 5 et 6) et offre un rythme différent :



La succession de quatre croches enjambant la barre de mesure apporte une variante d'autant mieux perçue qu'elle est répétée trois fois. Si bien que l'on peut aisément subdiviser la section ainsi : a) mes. 1-4. b) mes. 5-9. Du reste, pour bien marquer qu'à partir de la mesure 5 il y a un changement, Liszt module à la médiante supérieure (*Si* bécarre Majeur).

14. On consultera Serge Gut, *Franz Liszt. Les éléments...*, sous-section *Liszt et l'impressionniste,* p. 452-455. Cf. aussi Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, Hildesheim, Georg Olm 2/1968, VI[e] section, *Impressionische Züge,* p. 384-435.

15. On remarquera également que la formule d'accompagnement est beaucoup plus proche de celle du *Lac de Wallenstadt* que dans la version définitive.

A chaque section, le même processus se renouvelle. Ainsi, en section II, la sous-section a) reprend la mélodie du début avec son rythme trochaïque ; tandis que la sous-section b) reprend les ensembles de quatre croches successives des mesures 5-8. Avec la section III, le rythme trochaïque se relâche (sans disparaître) en première partie ; mais les croches successives enjambant la barre de mesure sont conservées en seconde partie. La section IV ne connaît pas de subdivision, car ce qui correspond à la sous-section b) est tout simplement omis : on passe directement de a) à la "cascade". Quant au rythme trochaïque, il est stylisé. La dernière section présente une inversion des sous-sections. Elle débute avec la sous-section b) (avec son ensemble caractéristique de quatre croches successives) et se poursuit avec la sous-section a) et son rythme trochaïque. Cette inversion s'explique aisément par le fait que — juste avant les formules conclusives — Liszt tenait à rappeler le thème de départ dans sa présentation initiale.

L'agencement tonal

Il est à la fois simple et savamment dosé. Chaque section débute au ton principal. Celui-ci est conservé pendant toutes les sous-sections a). En revanche, Liszt module à la médiante dès qu'il aborde la sous-section b). En première section, il module à la tierce mineure supérieure (par enharmonie) et en seconde section, à la tierce majeure inférieure (toujours par enharmonie). En section III, il reprend la modulation à la tierce mineure supérieure. Ce n'est qu'avec la dernière section qu'il abandonne ce principe, essentiellement en raison de l'inversion des sous-sections. On constate ainsi qu'il y a une corrélation étroite entre les modulations à la tierce et les changements de sous-sections.

Contrairement à ce qui se passe pour les sous-sections a), Liszt ne reste pas dans la même tonalité avec les sous-sections b). Mais, curieusement, il emploie à chaque sous-section b) le même procédé modulatoire : après sa modulation de rupture à la médiante, il module au demi-ton inférieur, puis rejoint le ton principal en modulations classiques par quintes descendantes. On a ainsi les successions de modulations suivantes :

I. Sous-section b) : *Si bécarre* Maj. – *Si b* Maj. – *Mi b* Maj.
II. Sous-section b) : *Mi bécarre* Maj. – *Mi b* Maj. – (*La b* Maj.) (16)
III. Sous-section b) : *Si bécarre* Maj. – *Si b* Maj. – *Mi b* Maj. (17)

Rappelons qu'il n'y a pas de sous-section b) en section IV et, qu'en conséquence, on reste essentiellement au ton principal. Quant à la dernière section, elle n'est pas modulante pour les raisons exposées plus haut.

Liszt est tellement conséquent dans son système de modulations qu'il conserve avec beaucoup de fidélité la même mélodie aux sous-sections a) non modulantes, tandis qu'il varie sensiblement la mélodie des sous-sections b) modulantes. A nouveau, on constate avec quelle rigueur il exploite la corrélation entre les modulations et le déroulement mélodique.

L'ordonnance structurelle

Au bord d'une source consiste en la succession d'un "thème" et de quatre variations. Celles-ci sont séparées l'une de l'autre par un important trait pianistique dénommé "cascade". Comme on l'a vu plus haut, le "thème" n'est en fait qu'une cellule génératrice de deux mesures, appellée "motif", reprise à chaque fois sous un aspect différent afin de former un ensemble étiqueté "section". A chaque section ultérieure, Liszt reste fidèle à son modèle de départ, ignorant totalement le principe du développement thématique (18). Ses "variations" portent essentiellement sur les formules d'écriture pianistique. Et comme il est un maître consommé de l'instrument, chaque nouvelle présentation est originale et a une saveur particulière. Du fait que chaque "variation" ne modifie que l'aspect extérieur de l'original, sans toucher à son contenu, on assiste à chaque fois au retour de la même musique qui — du fait de l'interruption des diverses "cascades" — se présente à nous à la façon d'un couplet séparé du suivant par une "cascade"-refrain.

Les quatre "cascades" sont relativement courtes — entre trois et cinq mesures — et chacune d'elles est différente des autres. Et pourtant, elles ont toutes un air commun indéniable qui résulte du fait qu'il s'agit à chaque fois d'un trait pianistique élaboré sur un accord suspensif de dominante, à la façon d'une *cadenza* de virtuosité, telle qu'on les pratiquait couramment dans les sonates pour clavier à partir de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Les "cascades" 1 et 3 prennent leurs ébats sur la dominante, et la "cascade" 4 sur la dominante du ton principal (19). Quant à la "cascade" 2, elle se développe sur un accord de tonalité équivoque. Si l'on considère les mesures précédentes (mes. 19-22), on est indéniablement en *Mi b* Majeur, sur l'accord de tonique affirmé quasi constamment. Pourtant, le trait de virtuosité déployé à partir de cet accord correspond bien à une "position dominante" et non à une "position tonique". Du reste, Liszt nous confirme cette impression en affirmant avec insistance la septième *ré b* à la mesure 25 (20) : la tonique de *Mi b* Majeur se transforme en dominante du ton principal.

Bien qu'elles soit différentes les unes des autres, les "cascades" peuvent être assimilées — en raison de leur brièveté et de leur "air de famille" — à un refrain qui subirait à chaque nouvelle apparition certaines modifications.

---

16. La tonalité de *La b* Majeur n'arrive qu'au cours de la "cascade", comme on le verra plus loin.

17. En raison des modulations identiques, les sections I et III sont très voisines.

18. Contrairement à Beethoven ou à Wagner, Liszt ne semble guère à l'aise dans la technique du "développement". Quand, pendant la période de Weimar, il s'attaquera à la "grande forme", il sera très handicapé par ses défaillances dans le domaine du travail thématique. Il est vrai qu'il y palliera habilement, grâce à son invention de la transformation thématique. Cf. Serge Gut, *Franz Liszt*, Lausanne, l'Age d'homme 1986, chapitre XXV, *L'œuvre orchestrale*.

En somme, Liszt mélange très habilement, dans ce morceau, la forme *Rondo* avec celle du "thème et variations". Sa grande originalité est d'appliquer également au "refrain" le principe de la variation.

Grâce à ses ingénieuses formules pianistiques, à ses modulations savamment agencées et à sa structure à la fois simple et subtile, *Au bord d'une source* est un véritable chef-d'œuvre impressionniste qui laisse préfigurer les ébats aquatiques d'un Debussy et d'un Ravel.

(A suivre)

---

19. On remarquera avec quel soin Liszt choisit ses tonalités pour ses diverses "cascades". En effet, le "motif" principal consiste, harmoniquement, en un enchaînement Dominante → Tonique (et non, comme il est usuel, le contraire) ! Aussi, en basant sa "cascade"-*cadenza* sur la dominante de la dominante, il obtient un enchaînement satisfaisant au moment de l'arrivée de la section suivante : DD → D → T. Tandis que s'il avait fait sa *cadenza* sur la dominante, il y aurait eu un hiatus harmonique : D → (même) D → T. En revanche, il réserve la dominante du ton principal pour la "cascade" 4. Ceci s'explique parfaitement en raison de l'inversion des sous-sections de la section V : cette fois-ci — pour la seule et unique fois — la section débute par l'accord de tonique, et non de dominante.

    Signalons également que la section III présente la tentative d'une "cascade" prématurée. En effet, après deux mesures basées sur le "motif", la main droite s'échappe brusquement vers l'aigu en un trait fulgurant, pour retomber par paliers cascadants qui aboutissent à la deuxième sous-section. Le passage du ton de *La b* à celui de *Si bécarre* se fait par accords enchaînés par quintes descendantes (du dernier temps de la mes. 31 au premier de la mes. 33) : *mi b-la b-do dièse (= ré b)-fa dièse (= sol b)-si bécarre (= do b).*

    En ce qui concerne la "cascade" 2, cf. la note suivante.

20. La situation équivoque de l'accord de la mesure 23 est facile à comprendre. Liszt hésite à affirmer la fonction dominante de cet accord, en raison du retour du thème sur le même accord, engendrant un hiatus harmonique maladroit, comme signalé à la note précédente. Ceci explique la prudence avec laquelle le compositeur manipule le *ré b* : aux mesures 23 et 24, il n'apparaît que dans des glissements chromatiques sans rôle fonctionnel. A la mesure 25, il est affirmé fonctionnellement, mais dans une formule pianistique à base de trémolo qui en estompe l'effet. Aux mesures 26 et 27, Liszt, très prudemment, ne déploie que l'accord de quinte à vide, pour que l'on oublie ce qui avait été dit à la mesure précédente. Si bien que quand le "motif" revient, le *ré b* paraît avoir une fraîcheur nouvelle. On comprend ainsi mieux pourquoi l'accord sur lequel s'envole la "cascade" 2 doit donner l'impression d'être à la fois une tonique de *Mi b* Majeur et une dominante du ton principal.

    Si l'on résume les tonalités des "cascades", on s'aperçoit qu'il y a une heureuse alternance, créatrice de variété : 1. Dominante de la dominante. 2. Dominante. 3. Dominante de la dominante. 4. Dominante. Quant à la "cascade" enrobée du "motif" des mesures 61-64, elle se déploie d'abord largement — pendant deux mesures — sur l'accord de sous-dominante qui, jusqu'alors, n'avait jamais été mis en évidence. Il en résulte un effet de fraîcheur nouvelle, qui vient s'ajouter à celui de calme et de repos propre à la cadence plagale conclusive.

LA MUSIQUE POPULAIRE ESPAGNOLE

A TRAVERS

VOYAGE EN ESPAGNE

de Théophile GAUTIER

par **Isabelle LASPEYRES**
Professeur agrégé d'Education musicale

I - Généralités

Dès la fin du XVIII[e] siècle, nombreux sont les étrangers qui, soit pour affaire, soit pour assouvir leur curiosité, sillonnent la péninsule ibérique. L'Espagne, si différente des autres pays d'Europe excite l'imagination ; les Pyrennées franchies, c'est déjà un autre univers : *Tras los montes*.

A la fin du XVIII[e] siècle et au début du XIX[e], l'étranger, le plus souvent Français ou Anglais se montre fréquemment fort critique à l'égard de l'Espagne. Seuls les lieux où il retrouve l'imitation d'un château français, le reflet d'un parc anglais, trouvent grâce à ses yeux. Il faudra attendre les guerres napoléoniennes et surtout l'éclosion du Romantisme, pour que l'Espagne, dans toute son entité, soit à la mode. Elle deviendra alors en pensée, sinon de fait, le lieu de pélerinage obligé pour une âme romantique en quête d'ailleurs, d'exotisme.

Théophile Gautier, comme nombre de ses congénaires, P. Mérimée, A. Dumas, n'échappe pas à cette règle. Son voyage effectué en 1839, le plonge dans une Espagne particulièrement troublée : elle vient de subir la première guerre carliste (1834-1839) sous la régence de sombre mémoire de la Reine Christine.

Le récit de son voyage, critiquable d'un point de vue littéraire (1), n'en garde pas moins l'irremplaçable valeur du témoignage sociologique, *costumbrista* (2), pourrions-nous dire. Théophile Gautier n'est d'ailleurs pas le seul à l'époque à avoir consigné par écrit ses souvenirs et impressions de voyage. Les historiens espagnols ne s'y sont pas trompés : les écrits laissés par les voyageurs étrangers ont depuis toujours constitué une source d'information reconnue.

En ce qui concerne la musique du XIX[e] siècle, les voyageurs se montrent peu prolixes, ce qui tendrait à prouver que ce n'est pas là ce qui intéresse le plus, alors, de l'Espagne et des Espagnols (3). La musique en Espagne ne semble bien souvent à cette époque, qu'un additif à l'éducation de jeunes filles de la bonne société. Le répertoire musical des salons brillait par son italianisme (4), quand il ne sombrait pas dans la facilité de romances certes indigènes, mais empreintes encore de *Bel Canto* : il répondait au goût d'une société aux aspirations limitées et à l'éducation parfois déficiente (5). C'est pourtant en 1830 que le *Real Conservatorio de Madrid* voit le jour, mais il faudra attendre la fin du XIX[e] siècle, pour que l'Ecole musicale espagnole renaisse de ses cendres, sous l'impulsion d'hommes aussi illustres que F. Pedrell, T. Bretón, F. Chueca, F. Barbieri, R. Chapi, I. Albéniz, E. Granados, M. de Falla.

---

(1) Cf. Préface de Patrick Berthier in GAUTIER (Th.), *Voyage en Espagne*, Paris, Ed. Gallimard, 1981, pp. 20-21.

(2) *Costumbrista* < *costumbrismo :* mouvement littéraire espagnol du XIX[e] siècle, qui concerne la description des mœurs. "Le *costumbrismo* est en effet la présentation presque photographique des coutumes d'un individu, d'une famille, d'une région. Mais l'article *Costumbrista* n'est jamais seulement pittoresque. Il a surtout pour but de dénoncer les défauts d'une société. le critique peut être parfois fort sévère, malgré un ton apparemment léger."
BARUCH (Martine), *La France et les Français tels que les voyaient les écrivains costumbristas colombiens vers 1850,* in *Nationalisme et cosmopolitisme dans les littératures ibériques au XIX[e] siècle,* Lille, Centre d'études ibériques et ibéro-américaines du XIX[e] siècle, Ed. Universitaires de Lille III, 1975, p. 216.

(3) COLONGE (Chantal), *Les voyageurs espagnols du XIX[e] siècle et la peinture,* in *Nationalisme et cosmopolitisme dans la littérature ibérique (...), op. cit.,* pp. 79-100.

Aussi ne faut-il pas s'étonner du peu d'importance donné à la musique dans ces récits ; tout du moins, à la musique savante, car la musique populaire, grande source d'exotisme, possède sans conteste un pouvoir émotionnel et un inégalable attrait pour l'oreille étrangère.

L'un de ces principaux voyageurs dixneuvièmistes, l'anglais Richard Ford (6), déclare à ce sujet :

"L'orchestre n'a guère d'importance, les Espagnols ont beaucoup de goût pour ce qu'ils appellent musique, aussi bien vocale qu'instrumentale mais qui est orientale et fort différente des exquises mélodies et des représentations d'Italie ou d'Allemagne."

Et bien qu'il n'entende rien à ce qu'il ne peut se résoudre à appeler musique, R. Ford la trouve incomparable, inimitable, unique, appréciant tout particulièrement celle de l'Andalousie. Pour lui, le véritable opéra espagnol se fait dans la boutique du barbier ou dans la cour d'une auberge.

II - Théophile Gautier ethnomusicographe

L'étude comparée que nous nous proposons de mener ici, s'appuie sur deux ouvrages de référence en matière d'art populaire espagnol : celui de Josep Crivillé i Bargalló, *El folklore musical* et l'ouvrage très complet de F. Carreras y Candi, *Folklore y costumbres de España,* dont les chapîtres consacrés à la danse sont dûs à Aurelio, Capmany (7). Elle se propose de mettre en évidence les qualités ethnomusicographiques du récit de Th. Gautier.

En fait de couleur locale et de *costumbrismo,* Th. Gautier se contente à première vue, d'émailler son texte de termes empruntés à la langue vernaculaire, mais en fin de compte, toute velleïté ethnomusicologique reste inassouvie.

Les noms de danses espagnoles (7 exactement : *bolero, cachucha, fandango, jaleo, jota aragonesa, malagueña, zorongo*), nous sont assénés sans qu'aucune description méthodique n'en soit faite. Il s'agit aussi parfois d'un prétexte à l'évocation nostalgique de la vie parisienne :

"Les danses espagnoles n'existent qu'à Paris, comme les coquillages, qu'on trouve que chez les marchands de curiosités, et jamais sur le bord de mer. Ô Fanny Elssler ! qui êtes maintenant en Amérique chez les sauvages, même avant d'aller en Espagne, nous nous doutions bien que c'était vous qui aviez inventé la ***cachucha*** *!"* (8).

Bien souvent, ces danses sont évoquées par défaut : Th. Gautier déplore leur absence, le peu de place qui leur est accordé dans la société espagnole, et il faut attendre l'Andalousie, creuset de couleur locale, pour qu'enfin l'auteur réponde à notre légitime attente.



Año 1844. — La *Cachucha.* Mlle. Fanny Elssler

(4) Cf. (...), *Madrid hace cincuenca años a los ojos de un diplomático extranjero,* traduction de Don Ramiro, Madrid, 1904. Cristobal de REINA Y MASSO qui traduisit cet ouvrage sous le pseudonyme de Don Ramiro, brosse un panorama musical espagnol des années 1850, où la haute société madrilène se plaît à entendre la *Norma* de Bellini ou *Rigoletto* de Verdi.

(5) Cf. CASTRO Y SERRANO (J. de), *Los cuartetos del Conservatorio, breves consideraciones sobre la música clásica,* Madrid, 1866.
"Quand les invasions étrangères saccageaient les musées, détruisaient les monuments et exportaient les trésors de l'Art ; quand les balles fratricides démolissaient les bibliothèques, incendiaient les fresques, grattaient l'or des sculptures et fondaient le métal des cloches, endommageant ainsi les clochers gothiques et mozarabes de nos églises, alors l'Espagne ne pouvait ni peindre, ni écrire, ni chanter (...)".

(6) Cf. également BORROW (G.), *La Biblia en España,* traduction de M. Azaña, Madrid, 1921.
Voyage effectué vers 1838 par un Anglais, marchand de Bibles.

(7) CRIVILLE I BARGALLO (J.), *Historia de la musica espanola, El folklore musical,* Madrid, Alianza Editorial, 1983.
CARRERAS Y CANDI (F.) (dir.), *Folklore y costumbres de Espana,* Barcelona, Casa Editorial Alberto Martin, 1934-1936, 3 t.

(8) Toutes les paginations des passages empruntés à *Voyage en Espagne,* se réfèrent à l'édition de la collection *Folio,* parue chez Gallimard, précédemment citées en note de bas de page (1), ici, p. 59.

Mais procédons chronologiquement. Le premier contact de Th. Gautier avec la musique espagnole a lieu à Vitoria, dans la province de Navarre, où l'attire "un certain *baile nacional* (danse du pays) (...) gros de *cachuchas,* de *boleros,* de *fandangos* et d'autres danses endiablées" (9). Comme à ce qui deviendra son habitude, Th. Gautier énumère sans décrire. Seul le "*bolero* macabre" (10) retiendra son attention. La description apocalyptique qu'il nous en fait, ne ressemble ni de près ni de loin au *bolero* tel qu'il nous est décrit par A. Capmany. Selon ce dernier, le rôle du danseur est beaucoup moins important que celui de sa partenaire. Ils exécutent quasiment les mêmes pas en même temps, mais les mouvements de la femme sont bien plus expressifs, plus passionnés et, tandis que ses bras ondulent avec sévérité, ses pieds agiles ne restent pas en repos un instant (11). Nous sommes loin de "la petite cabriole nerveuse" (12) effectuée à grand peine par la piètre danseuse décrite par Th. Gautier. Gageons que ce dernier avait joué de malchance, car Georges Sand nous fait une description bien plus proche de celle de A. Capmany dans *Un hiver à Majorque*, d'hommes et de femmes dansant avec les bras tendus et immobiles et dont les doigts jouent sans relâche et avec obstination sur des castagnettes.

Pour mieux comprendre et apprécier à sa juste valeur la narration de Th. Gautier, il faut se référer à l'historique du *bolero* laissé par le compositeur Fernando Sor (13) et qui explique assez bien le fait que l'auteur d'*España* se soit trouvé spectateur d'une aussi médiocre prestation, peu propice à une relation d'intérêt chorégraphique.

*"La danse du **bolero** se trouvait dans un état complet de dégradation (vers 1801) lorsqu'un danseur nommé Requejo, imagina de la réhabiliter : il voulut d'abord empêcher les danseurs de se livrer à des gestes de mauvais ton, et pour cela, il composa des pas qu'il aurait été impossible d'exécuter sans une tenue gracieuse (...).*

*L'espèce de défaveur qui s'était attachée au **boléro** disparut entièrement et dans plusieurs familles très distinguées on le faisait apprendre aux demoiselles de dix à douze ans ainsi qu'aux garçons (...).*

*Tel était le **bolero**, et c'est ainsi qu'il s'est conservé jusqu'à l'époque où l'Espagne fut occupée par des armées étrangères. (...) Dès que la garnison était installée, le gouverneur militaire voulait qu'on donnât un spectacle (...). le **bolero** fut demandé le premier ; alors, des danseurs que le public n'aurait point soufferts autrefois se présentèrent, et non seulement ils ajoutèrent à cette danse toutes les contorsions et les brusqueries dans les mouvements que Requejo avait proscrites, mais ils y introduisirent des gestes qui n'appartiennent qu'à certaines danses des **gitanas**, bohémiennes d'Espagne. Les cabrioles et les grands écarts y reprirent place, et pour l'avilir davantage encore ils introduisirent des pas dans lesquels on frappe sur le plancher, avec le pied tout à plat, certains temps successifs.*

*(...) Au résumé le **bolero**, qui n'est plus qu'un mélange de toutes ces attitudes de mauvais ton en usage dans les danses du bas peuple espagnol et de quelques poses gracieuses de la danse française, est le seul qu'on connaisse en France aujourd'hui. Cette erreur est excusable, puisque les Français ne peuvent juger que d'après les types qu'on leur a représentés ou les descriptions incomplètes qu'on leur a faites."* (14).

Cet article qu'il aurait fallu reproduire dans son intégralité, confère au texte de Th. Gautier une tout autre portée. Non seulement il explique la médiocrité des danseurs de Vitoria, apparente ou réelle — Th. Gautier est-il apte à juger, et selon quels canons ? — mais encore il éclaire parfaitement la peinture de la société espagnole brossée par l'auteur :



---

(9) P. 55.

(10) P. 59.

(11) Pour plus de détails concernant le pas du *bolero,* se reporter à l'article de SOR (Fernando), *Le Bolero,* in *Encyclopédie pittoresque de la musique,* Paris, Ed. A. Ledhuy et H. Bertini, 1835.

(12) P. 58.

(13) Cf. supra.

(14) SOR (F.), *op. cit.,* pp. 93, 96, 97.

*"Quand on exécute la **jota aragonesa**, ou **le bolero**, tout le beau monde se lève et s'en va ; il ne reste que les étrangers et la canaille, en qui l'instinct poètique est toujours plus difficile à éteindre." (15).*

*"Cependant à notre requête, un soir, deux demoiselles de la maison voulurent bien exécuter **le bolero** ; mais auparavant elles firent fermer les fenêtres et la porte du **patio**, (...) tant elles avaient peur d'être accusées de mauvais goût et de couleur locale."* (16).

S'il faut en croire F. Sor, ce désintérêt pour *le bolero*, incomberait aux troupes napoléoniennes qui auraient stoppé irrémédiablement le regain d'intérêt pour cette danse et sa renaissance amorcée par Requejo.

L'acuité de Th. Gautier est toutefois plus sensible lorsqu'il parcourt l'Andalousie ; l'art populaire y est peut-être, il est vrai, plus profondément ancré que dans les autres provinces. Th. Gautier s'y montre fin observateur et la véracité des faits rapportés l'emporte.

*"Dans une de ces ruelles, nous aperçûmes une petite fille de huit ans, entièrement nue qui s'exerçait à danser le **zorongo** sur un pavé pointu. Sa sœur, hâve, décharnée, avec des yeux de braise, une figure de citron, était accroupie à terre à côté d'elle, une guitare sur les genoux, dont elle faisait ronfler les cordes avec le pouce, musique assez semblable au grincement enroué des cigales."* (17).

Véracité donc, quant à l'analyse sociologique ; cette danse est l'apanage du "bas peuple espagnol", pour reprendre l'expression de F. Sor, mais invraisemblance probable quant à l'accompagnement instrumental. S'il faut en croire A. Capmany, il serait constitué traditionnellement par des castagnettes ou, indistinctement, par le tambour de basque, mais en aucun cas il ne mentionne la guitare.

Arrivé à Velez-Málaga, Th. Gautier cite pêle-mêle trois danses andalouses :

*"D'autres groupes dansaient au coin des rues la **cachucha,** le **fandango,** le **jaleo**. Les guitares bourdonnaient comme des abeilles, les castagnettes babillaient et claquaient du bec : tout était joie et musique."* (18).

Là, Th. Gautier retombe dans ce que Patrick Bertier a justement qualifié "d'automatisme descriptif" (19), propre à masquer l'aspect superficiel de la narration. Les noms de danses cités ne nous apprennent rien sur leur contenu, et il faut encore se reporter aux ouvrages de référence pour obtenir quelques précisions relatives au *fandango*, dignes de nous informer valablement sur les habitudes chorégraphiques de ce pays.

*"Les danseurs se défient par des claquements de doigts (...) ; la femme surtout se distingue par la suavité légère de ses doigts, la flexibilité de ses mouvements et la voluptuosité de ses attitudes tandis qu'elle marque avec beaucoup de précision la mesure en frappant le sol de ses talons. Les deux danseurs se provoquent, se fuient, se poursuivent : parfois la femme prend un air languide, lançant des regards pleins de feu qui paraissent annoncer une rédition. Il semble qu'ils soient sur le point de tomber dans les bras l'un de l'autre ; mais soudain la musique s'arrête et tout l'art du danseur consiste à rester immobile ; quand la musique reprend, le **fandango** renaît également."* (20).



*In CARRERAS Y CANDI, **op. cit.**, t. 2, p. 201.*

Quant au *jaleo*, s'il tire son nom du même mot désignant à la chasse les cris destinés à exciter les chiens et par extension, ceux destinés à encourager par la voix et par le geste chanteurs et danseurs, il s'agit bien tout à la fois du nom d'une danse qu'Aurelie Capmany décrit en ces termes :

---

(15) P. 150.

(16) P. 269.

(17) P. 296.

(18) P. 328.

(19) P. 20.

(20) Traduit de CAPMANY (A.), *op. cit.*, pp. 240-249.

"Originaire de Jerez, il est considéré (le ***jaleo****) comme un classique de la danse andalouse et rangé au premier rang des danses typiques de la chorégraphie de cette région. F. Pedrell nous dit qu'il s'agit d'un chant et d'une danse purement espagnole dont la musique est mouvante et animée bien qu'elle soit écrite en mode mineur et empreinte de mélancolie."* (21).

La description minutieuse de cette scène — Th. Gautier pousse le raffinement jusqu'à utiliser un terme peu usité, "embossé", frôlant ainsi le néologisme afin de mieux calquer le participe espagnol *embozado* issu du verbe *embozar* qui signifie cacher le bas du visage — correspond pleinement à ce que nous rapporte A. Capmany.



Seule la *malagueña* telle que nous la décrit Th. Gautier au chapitre XII, revêt un réel intérêt d'un point de vue narratif et d'un point de vue chorégraphique :

"La ***malagueña****, danse locale de Málaga est vraiment d'une poésie charmante. Le cavalier paraît d'abord, le* ***sombrero*** *sur les yeux, embossé dans sa cape écarlate comme un* ***hidalgo*** *qui se promène et cherche les aventures. La danseuse entre, drapée dans sa mantille, son éventail à la main, avec les façons d'une femme qui va faire un tour à l'****alameda*** *(peupleraie et, par extension, promenade). Le cavalier tache de voir la figure de cette mystérieuse sirène mais la coquette manœuvre si bien de l'éventail, l'ouvre et le ferme si à propos, le tourne et le retourne si promptement à la hauteur de son joli visage que le galant, désappointé, recule de quelques pas et s'avise d'un autre stratagème. Il fait parler des castagnettes sous son manteau. A ce bruit, la danseuse prête l'oreille et sourit, son sein palpite, la pointe de son petit pied de satin marque la mesure malgré elle ; elle jette son éventail, sa mantille et paraît en folle toilette de danseuse, étincelante de paillettes et de clinquants, une rose dans les cheveux un grand peigne d'écaille sur la tête. Le cavalier se débarasse de son masque et de sa cape et tous deux exécutent un pas d'une originalité délicieuse."* (22).

"Suivant une description du siècle passé, cette danse est une sorte de pantomime. La danseuse apparaît couverte d'une mantille et agitant son éventail ; le ***torero*** *dissimulant le bas de sa figure sous sa cape, évolue autour d'elle sous prétexte de découvrir sous la mantille le visage de la maja ; mais la mantille qui volète et l'éventail qui ne cesse de s'agiter s'interposent toujours entre la* ***malagueña*** *et le* ***torero****. Enfin ce dernier triomphe et parvient à la contempler. Il la couvre de sa large cape comme s'il l'emprisonnait ce qui met un point final à la danse."* (23).

Au-delà de ces descriptions toutes académiques de la *malagueña* c'est l'image même d'une Espagne populaire, qui n'est pas sans évoquer certains tableaux de F. Goya tel que *La maja y los embozados* (24), que nous retrouvons chez Th. Gautier tout comme chez A. Capmany.

---

(21) Traduit de CAPMANY (A.), *op. cit.*, p. 343.

(22) P. 350.

(23) Traduit de CAPMANY (A.), *op. cit.*, p. 349.

(24) La *maja* et les hommes à la cape.

III - Conclusion

C'est essentiellement l'atmosphère, l'ambiance musicale de l'Espagne contemporaine qui transparaît à travers ce *Voyage en Espagne* ; là, réside la principale qualité de ce récit et son réel intérêt musicologique.

Une des figures de proue de la "Génération de 1898", Azorin, ne s'y est pas trompé puisqu'il écrit dans son article *l'Espagne de Gautier* (25) :

"Les évènements, les accidents, les circonstances (coutumes, divertissements, costumes, etc.) passent ; le voyageur peut les recueillir et faire un beau livre. Mais il y a quelque chose de plus et de plus profond dans un pays : ce quelque chose, c'est l'essence des choses, une ambiance ineffable et permanente, un souffle mystérieux que des siècles et des siècles de vie, d'histoire, d'art, de douleurs, de tragédies ont déposé sur les choses, les paysages et les cités. Car l'attraction profonde du *Voyage* de Gautier (...) provient du fait que, ce grand poète, instinctivement, avec une intuition merveilleuse, a su recueillir une particule de cette essence espagnole." (26).

---

(25) AZORIN, *La España de Gautier,* in *Lecturas españolas,* Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1964.

(26) Traduit de AZORIN, *op. cit.,* pp. 96-97.

Les illustrations proviennent de E. CARRERAS Y CANDI.



El baile de mas salero
El mas bello y espresivo
No hay duda que es el bolero.

Que hermosa en el baile
es Juana!
Que linda! que desenvuelta,
Las piernas al aire suelta!
Y rodando muy ufana,
Roba el alma á cada vuelta
Ven acá, salero mio,
Dice Manolo á su amante,
Y los dos á cada instante,
Bailan con un nuevo brio
Y con aire interesante

Illustration figurant sur les emballages de papier à cigarettes entre 1820 et 1830. In CARRERAS Y CANDI (F.), ***op. cit.,*** *t. 2, s.p.*



Año 1870
Fandango gitano al aire libre
Dib. de G. Doré

EXAMENS et CONCOURS

■ Instruction relative aux épreuves du CAPES externe section éducation musicale et chant choral à compter de la session de 1987. (B.O. nº 40 - 13 Nov. 1986).

Note du 7 novembre 1986.

Cette note annule et remplace les notes du 16 novembre 1984 (B.O. nº 1 du 3 janvier 1985) et du 14 mars 1986 (B.O. du 20 mars 1986).

Epreuves d'admissibilité

1. Contrôle de l'oreille

Pour les parties a et c, les textes proposés donnent lieu à une écoute d'ensemble, une écoute fragmentée (le découpage s'effectuant selon le sens musical ; le nombre de répétitions étant déterminé par la longueur, la difficulté et la nature des segments), une dernière écoute d'ensemble, chacune précédée de l'audition du "la" du diapason.

a) Enoncé de séquences : le candidat note les parties instrumentales et/ou vocales indiquées au début de l'épreuve, en transcrivant également les nuances et les phrasés.

b) Reconnaissance de timbres : le candidat donne, suivant les indications fournies au début de l'épreuve, le nom des instruments se succédant ou se superposant dans le(s) fragment(s) diffusé(s) plusieurs fois. Une partition pourra éventuellement lui être remise.

c) Dictée harmonique : le candidat note la ligne supérieure, la basse et le chiffrage de l'ensemble du texte.

Au cours de l'audition fragmentée, des arrêts se produisant sur certains accords dont le nombre est indiqué au début de l'épreuve, le candidat donne le plus d'informations possible sur la nature de ces accords, leur fonction et leur disposition dans l'espace.

Epreuves d'admission

1. Commentaire musical

a) *Commentaire d'un texte musical hors programme.* Le texte à commenter est tiré au sort à l'entrée en loge. On remet alors au candidat la partition et une feuille de brouillon sur laquelle il peut prendre des notes et qu'il conserve pendant la durée de l'épreuve. La préparation est muette. Pendant la première partie du commentaire de texte (dix minutes environ), le candidat parle sans être interrompu en ayant à sa disposition un piano (ou un instrument polyphonique qu'il a apporté) dont le jury souhaite qu'il se serve au maximum et un tableau noir.

Le temps restant est occupé par une discussion avec le jury, à partir de laquelle le jury, s'appuyant d'abord sur le texte commenté, débouchant ensuite sur des questions plus générales, s'enquiert de la culture musicale et générale du candidat, de ses connaissances techniques (lecture des clefs, instruments transpositeurs, etc.) et l'amène soit à rectifier des erreurs, soit à améliorer encore les explications précédentes.

La longueur du texte à commenter n'exède pas 150 mesures, et ce texte peut être extrait de tout genre et de toute époque de la musique occidentale, des origines à nos jours les plus récents.

Dans sa notation, le jury apprécie globalement les connaissances, la qualité d'expression, la sensibilité et la force de persuasion du candidat.

b) *Commentaire d'un document sonore.* Le document sonore enregistré est d'une durée brève. Le candidat l'entend avec le jury deux fois de suite.

Ce document ne concerne pas nécessairement la musique occidentale classique ; il peut tout aussi bien être extrait de musiques populaires de variétés, folkloriques, exra-européennes, contemporaines.

L'identification de l'œuvre n'est pas l'objet de l'épreuve. Il s'agit d'un exercice visant à apprécier l'écoute du candidat, sa capacité à tirer parti à des fins pédagogiques et culturelles, de tout univers sonore, à analyser aussi, éventuellement, les procédés et les qualités techniques de l'enregistrement.

Dans sa notation, le jury tient compte de la nature supposée plus ou moins familière du document sonore à la culture et à la formation du candidat pour pondérer son jugement.

2. Exécution vocale et instrumentale

Le jury attribue à la musicalité plus d'importance qu'à la performance technique. Les candidats ne sont pas tenus à jouer ou chanter de mémoire

Un pianiste accompagnateur est à la disposition des candidats pendant l'épreuve, mais ceux qui le désirent sont autorisés à le remplacer par un accompagnateur de leur choix dont ils doivent s'assurer le concours par eux-mêmes.

Dans la mesure du possible, harpistes, percutionnistes, organistes et clavecinistes disposent d'un temps de répétition selon les modalités arrêtées par le président du jury.

3. Déchiffrage - transposition - accompagnement

a) *Déchiffrage vocal :*

Pour la préparation, le candidat est placé en loge et ne dispose que d'un diapason. Après le déchiffrage, la transposition est demandée au candidat sans préparation, à un intervalle pouvant aller de la seconde mineure inférieure ou supérieure à la tierce majeure inférieure ou supérieure.

b) *Accompagnement :*

Le jury autorise le candidat à prendre possession du clavier ou de son instrument quelques instants avant l'épreuve.

4. Réalisation musicale

La partie écrite porte sur un sujet unique proposé, le même jour, à l'ensemble des candidats admissibles. Le candidat a la possibilité d'utiliser totalement ou partiellement l'effectif proposé — dont la composition est précisée dans le programme annuel publié au *Bulletin officiel* de l'Education nationale — d'y ajouter son propre instrument et/ou sa voix.

La durée de l'épreuve, dans sa partie écrite, inclut impérativement la copie de la totalité du matériel (pour chacun des instruments et/ou chacune des voix de l'ensemble instrumental et/ou vocal auquel le candidat destine sa composition), faute de quoi les parties manquantes ne seront ni jouées ni prises en compte lors de la séance pratique. Toutefois, la partie écrite pour l'instrument ou la voix *ajouté(e)* par le candidat à l'effectif proposé, et destinée à être exécutée par lui-même, peut figurer simplement sur "le conducteur". Celui-ci doit être écrit très lisiblement, obligatoirement en noir.

A la fin de la partie écrite de l'épreuve, les candidats sont tenus de remettre la totalité de leurs travaux : conducteur, copie du matériel et brouillons.

La partie pratique (répétition et exécution suivies de l'entretien avec le jury) se déroule ultérieurement. Elle est précédée d'une demi-heure de préparation durant laquelle le candidat relit la pièce qu'il a écrite. Seule la partie de conducteur lui est alors remise. Cette préparation n'est pas destinée à permettre au candidat de corriger et compléter son travail écrit. Toutes les indications utiles aux exécutants sont communiquées par le candidat en présence du jury.

Le candidat n'est pas autorisé à se substituer à l'un des instrumentistes ou chanteurs prévus dans la formation mise à sa disposition.

MUSICORA

4-9 MARS 87

SALON INTERNATIONAL DE LA MUSIQUE ANCIENNE ET CLASSIQUE



PARIS GRAND-PALAIS

TOUS LES JOURS 11 H - 19 H 30 - NOCTURNE VENDREDI 6 11 H - 22 H.

SODITEC/CODA. 62, RUE DE MIROMESNIL. 75008 PARIS - ☎ 45.62.84.58

*Le compositeur Guy Reibel vient de publier aux Editions Salabert le premier volume de ses **Jeux musicaux,** consacré aux **Jeux vocaux.** Il a accordé une interview à notre collaborateur Francis Cousté.*

Entretien avec Guy REIBEL



Photo Guy VIVIEN.

F.C. *Guy Reibel, pourriez-vous retracer pour nos lecteurs votre itinéraire musical, plus particulièrement depuis votre entrée au Service de la Recherche ?*

G.R. — Le Service de la Recherche a été pour moi la matrice, le cocon d'origine ; toute mon activité est partie de là... J'étais encore élève au Conservatoire, dans la classe de Messiaen, lorsqu'en 1963 je fus engagé au Service de la Recherche, à titre d'ingénieur électronicien. Je m'intéressais alors à la méthode des sciences, et me suis tout de suite bien entendu avec Pierre Schaeffer, lui-même ingénieur. Il me chargea d'animer une cellule de recherches sur la psycho-acoustique, d'étudier les corrélations entre acoustique et perception.

Ce fut pour moi une période extraordinaire : j'allais de Messiaen à Schaeffer, heureux comme un poisson dans l'eau... Messiaen lui-même était passionné par tous ces nouveaux sons. Tous les musiciens, un jour ou l'autre, ont été attirés par le Service de la Recherche : c'était une lampe allumée dans la nuit qui fascinait tout le monde. La musique vivait alors une période difficile : sous la férule de Boulez et de Stockhausen, l'avant-garde se torturait les méninges dans la musique sérielle ; c'était la prison, le numéro matricule, le terrorisme intellectuel... Avec Schaeffer, c'était l'opposé, le son en liberté, tous les sons du monde... Fantastique ! D'un côté l'on fermait, de l'autre on ouvrait. C'était ça ! A l'origine en tout cas...

Pierre Schaeffer ne renie-t-il pas aujourd'hui ceux qui ont poursuivi son œuvre ?

— Pierre Schaeffer est certainement un homme génial, mais assez déroutant. Dans ses rapports avec son environnement, il a toujours été à la fois très attentionné et très cruel ; son message mettait ceux qui l'entouraient en état de choc, certains en ont beaucoup souffert. Ca n'a pas été mon cas, car je suis, je crois, d'une constitution physique et psychologique assez solide, et je n'ai pas toujours pris ce qu'il disait — au demeurant souvent fort contradictoire — au pied de la lettre ; ce qui permit à nos relations de rester toujours amicales et courtoises. Lorsqu'en 1974, un peu contraint et forcé, il prit sa retraite de la Radio, et créa la Classe d'électro-acoustique et de recherche musicale au Conservatoire, il me conserva auprès de lui. Il était — comme toujours — flanqué d'une nuée d'assistants. Etant probablement le plus motivé, je fus nommé professeur à ses côtés en 1976, et nous avons travaillé ensemble jusqu'à ce qu'il parte à la retraite, en 1980.

Au Conservatoire, nous avions des rapports assez bizarres — à la fois de profonde communion sur le fond et non exempts d'une certaine tension. Il faisait faire à ses étudiants des bobines de sons, qu'ils devaient ensuite décrire, puis classer ; il les incitait à analyser leur écoute, à réfléchir sur la perception, la communication musicale. Mais il se refusait à les

faire composer ; leurs essais le mettaient dans des colères noires : ce n'était ni fait ni à faire, ce n'était jamais la bonne méthode, on n'avait pas lu son *Traité des objets musicaux* etc. Pour moi, c'était plutôt le contraire : ça m'intéressait beaucoup de voir les jeunes en train de composer, de réagir à leurs travaux.

Schaeffer est au fond un personnage extrêmement ambigu, à la fois créateur et destructeur : sitôt les circuits de production, les gens mis en place, il s'ingénie un peu diaboliquement à les éprouver, pour voir comment cela peut casser... On aurait cru qu'il n'était pas content qu'après lui la classe du Conservatoire continue...

N'est-ce pas un comportement de père abusif ?

— Tout à fait ! il n'empêche que c'est quelqu'un que j'admirerai toute ma vie. Je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de gens qui tireront autant et aussi profondément que moi de son enseignement.

Pour reprendre sa propre terminologie, seul l'intéresse "l'entendre", pas "le faire". Schaeffer est avant tout un philosophe, un homme de verbe, un écrivain admirable qui projette ses idées d'auteur ; ce n'est pas un façonnier des sons. Aussi a-t-il très peu composé... D'autre part, le compositeur n'est-il pas un homme seul ? Schaeffer, lui, n'a jamais été seul ; il lui fallait toujours des assistants pour composer... Même en studio, lorsqu'il lui arrivait de prendre des ciseaux et de couper une bande magnétique, c'était un spectacle tant il était maladroit ! Dans son *Traité,* on trouve des notions fantastiques, mais on ne saurait en tirer une méthode de composition.

A partir de quand vous êtes-vous orienté vers les jeux musicaux ?

— Cette recherche est née au Conservatoire, puis a essaimé dans d'innombrables groupes d'enfants et d'adultes, d'amateurs et de professionnels. Ce qui se passait au Conservatoire est cependant resté la colonne vertébrale...

Je suis parti de l'idée suivante — qui a d'ailleurs mis longtemps à germer — : on ne compose pas de la musique en combinant des sons. A cet égard, le message de Schaeffer était à peu près identique à celui de Boulez : il s'agissait de combiner des sons, empiriquement, à l'oreille disait Schaeffer, par le calcul disait Boulez. L'un et l'autre avaient tort.

La musique ne serait donc pas une combinatoire ?

— Non ! De la même façon qu'on ne parle pas avec les lettres de l'alphabet, mais avec des mots, des fragments de signification, on ne fait pas de la musique avec des sons isolés — atomes, pièces détachées... On part toujours d'une idée, d'un fragment de thème, qui constitue déjà un ensemble de rapports.

Quant à savoir comment l'on passe de rien à l'idée, voilà le vrai problème ! Jouer avec des sons déjà enregistrés ou avec des synthétiseurs était, pour moi, la façon privilégiée d'en favoriser l'émergence.

Plutôt que de demander à mes étudiants de faire des sons séparés — fragments fossiles, orphelins de toute musique —, je leur demandais d'inventer de petits moments de musique, d'une minute, deux minutes, trente secondes...

Et les jeux vocaux ?

— Je les ai introduits très tôt dans ma classe du Conservatoire. Avec le merveilleux musicien qu'est Stéphane Caillat, je travaillais — depuis 1966 déjà — à adapter au domaine choral les activités d'invention pratiquées en studio, à associer musique électro-acoustique et musique vocale ; en ce domaine, notre collaboration a duré jusqu'en 1973.

Ce qui me frappa dès le début, c'est que les choristes pratiquant le jeu vocal vivaient une expérience profondément individuelle ; ils devenaient eux-mêmes l'objet de leur intérêt ; ils s'appropriaient l'expérience, la vivaient à leur propre compte.

Ne s'agit-il pas, dès lors, d'une sorte d'expérience initiatique ?

— Exactement. Il est bien évident que ces expériences débordent largement le cadre strictement musical. Je n'ai cependant aucune compétence dans les domaines de la psychologie ou de la psychanalyse. Mais, aux innocents les mains pleines ! Tirant sur le fil du jeu vocal, j'ai tout attrapé à la fois... L'individu est totalement impliqué ; il est obligé d'apparaître, de vivre l'aventure tel qu'il est en lui-même. Ce qui explique, parfois, certains accidents...

Dérapage du psychodrame ?

— Oui. Cette dimension ne m'est cependant pas apparue lorsque je travaillais avec Stéphane Caillat, car nous animions des groupes d'au moins quinze personnes. Elle m'est apparue à partir de 1975 lorsque, avec Philippe Caillard cette fois, nous travaillions par petits groupes de quatre, cinq, six ou sept personnes, en organisant des rotations. J'ai assisté alors, dans des séances un peu "hard", à des choses assez effarantes...

On ignore totalement le pouvoir de détonateur du jeu vocal sur des personnalités fragiles, en particulier lorsque l'on jongle avec la parole, les mots, les phrases... J'ai vu des gens très solides en apparence — capitaines d'industrie, patrons, cadres, soi-disant fonceurs, gagneurs, parés de toutes les qualités dont on nous rebat les oreilles — s'effondrer, se déglinguer complètement.

Il est bien dommage que l'on ne puisse faire des jeux vocaux au Parlement ! On assisterait à des choses tout à fait stupéfiantes... En tout cas, lorsque j'organise de telles séances, je suis désormais beaucoup plus prudent.

Les musicothérapeutes n'utilisent-ils pas ces mêmes techniques ?

— Je n'en sais rien. Je n'ai été qu'indirectement en rapport avec eux — d'ailleurs par le truchement de Pierre Schaeffer, qui les combattait avec beaucoup d'ironie. Il n'avait pas tort. En ce qui me concerne, je les admire d'oser simplement dire qu'il existe une musicothérapie...

Le free-jazz n'est-il pas une forme paroxystique du jeu musical ? Comble du spontanéisme...

— Le spontanéisme — par définition, sans méthode — est malheureusement quelque chose qui ne peut durer. Ce fut le cas du free-jazz... C'est aussi le cas de toutes les expériences post-soixantehuitardes qui lui étaient liées, le happening par exemple, ou bien ce que l'on a appelé l'éveil musical qui, sous sa forme spontanéiste, perd partout du terrain.

Je ne m'intéresse pas particulièrement au caractère spontanéiste du jeu musical, mais bien plutôt à la technique que l'on peut y associer. Pour moi, travailler l'invention musicale, c'est comme faire des gammes ; c'est quelque chose qui permet de se débarrasser de tous les stéréotypes, de structurer sa personnalité la plus intime, la plus profonde, la plus vraie.

Je n'exclus pas pour autant les enseignements traditionnels : il est, bien entendu, indispensable d'apprendre le solfège, l'histoire de la musique... Parce que préconisant l'autre, on m'a souvent reproché d'oublier l'un ! C'est un mauvais procès, l'un et l'autre sont complémentaires.

Et les méthodes dites actives ?

— C'est précisément ce que je déteste, les solutions intermédiaires : on fait un peu de tout, en appliquant des trucs, des recettes de cuisine... La musique, ce n'est pas cela ! La musique, c'est do, ré, mi, fa, sol, et c'est quelque chose qui est lié au tréfonds de l'individu. Les deux à la fois... Finalement, les vieux solfèges sont encore meilleurs que ces pitoyables recettes qui veulent moderniser do, ré, mi, fa, sol.

Quelle est la finalité de ces jeux d'invention que vous préconisez ?

— Il ne faudrait surtout pas les considérer comme une simple gymnastique de psychologie collective ; la dimension psychologique est présente — c'est une affaire entendue —, mais la finalité musicale est première.

On entend trop souvent dire : "Ce qui compte au fond, ce n'est pas le résultat, c'est d'avoir fait". Non ! Ce que l'on a fait — le résultat — compte au moins autant.

Par la musique et pour la musique ?

— Oui. Et l'homme ! Et la musique ! Là non plus, l'un ne doit pas aller sans l'autre...

Quelle devrait être, selon vous, la part de l'invention dans l'éducation musicale ?

— La musique, c'est à la fois le "faire" et l'"entendre". Mais l'interprétation n'est qu'une partie du "faire" ; il en est une autre, au moins aussi importante : le développement des facultés d'invention personnelle — qui devrait être entrepris dès la plus petite enfance... A l'intérieur et hors du système tonal, tout le monde peut parvenir très vite à composer avec sa voix, instrument le plus immédiatement accessible.

D'autre part, grâce aux jeux d'invention, il est tout de suite possible de montrer comment la musique est faite : "Voici un motif ; voilà comment il se développe ; puis est repris...". Et ce, sans être obligé d'utiliser un vocabulaire technicien, qui en général décourage et fait fuir les amateurs...

Privilégier le vécu musical sur la théorisation ?

— Il faut associer l'un à l'autre, fonctionner en aller-retour. Dans chaque situation il y a moyen de construire cet équilibre qui, seul, permet de former des musiciens, au sens complet du terme — ce que l'on ne sait plus faire en Occident, depuis bientôt un siècle.

Pensez-vous que, eu égard aux conditions de travail de la majorité de nos collègues — hétérogénéité des classes, nombre excessif d'élèves, manque de temps —, il soit possible de réaliser cet équilibre ?

— Ce n'est pas impossible. Je crois que le principal obstacle — pour le présent, quasiment

incontournable — c'est les enseignants eux-mêmes, qui n'ont pas été formés à l'invention. Si on réussissait à les motiver en ce domaine, je ne doute pas que l'on puisse progressivement débloquer la situation : il faudrait instituer prioritairement des stages de formation... Regardez ce qui se passe dans le domaine des Arts plastiques : on ne demande plus aux enfants de copier des statues. Ils inventent ; ils font de tout, de l'abstrait, du concret...

Chaque musicien ne reste-t-il pas trop confiné dans sa spécialité ?

— C'est évident. Plutôt que de faire des concerts dans de petites salles, avec une audience de plus en plus faible — quasi nulle —, nos compositeurs feraient mieux d'affronter la réalité du terrain, d'établir des liens avec les enseignants qui — eux, très nombreux — sont en prise directe sur l'immense majorité des enfants à former.

Pour moi, ce sont avant tout les enseignants qui font aujourd'hui la musique. Et il est aberrant de voir se creuser le fossé entre, d'une part les compositeurs, de plus en plus spéculants, confinés, sans audience, et d'autre part les enseignants, qui pour la plupart ignorent la manière inventive d'être musicien... N'est-il pas, de même, significatif qu'il n'y ait quasiment plus d'interprètes qui soient en même temps des compositeurs ?

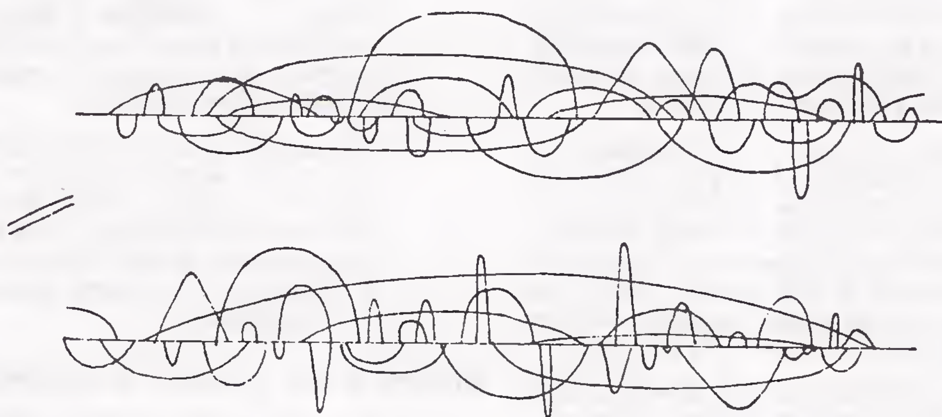
Ce hiatus entre créateurs, interprètes et enseignants est-il propre à la France ?

— C'est un phénomène malheureusement international ; mais notre pays bat ici tous les records. A cela s'ajoute un snobisme qui nous est bien spécifique...

Extraits de *Jeux vocaux*

27- Ecarts [mélange et émergence] – 4 à 12 participants.

Installer un unisson absolu (hommes et femmes sur la même hauteur réelle) puis bref glissando individuel pour quitter et revenir sur l'unisson : les femmes par en dessus, les hommes par en dessous. Jouer sur la vitesse du glissando, et sur



l'intervalle d'éloignement de l'unisson.

Cette fluctuation autour d'une hauteur repère fixe, courante dans certaines musiques extra-européennes met en évidence la tension, la force d'attraction qui existe entre deux sons de hauteurs différentes, et ce d'autant plus que l'intervalle avec le son repère est petit. Cette instabilité des micro-intervalles est une « valeur musicale », dont certaines musiques (les musiques de l'Inde, par exemple) jouent avec raffinement.

La permanence de la hauteur repère rend possible cet affinement du jeu et de l'écoute des petits intervalles, et de toutes les formes (dessins et vitesses) de trajectoires autour du repère; il y a là tout un univers de possibilités musicales à explorer.

Que pensez-vous des musiques populaires ?

— La musique, c'est aussi bien Mozart, Beethoven, Stockhausen que le rock, la variété, les musiques ethniques. J'ai été moi-même musicien de jazz et j'adore cette musique. Il faut montrer aux enfants qu'il y a dans toutes les musiques de grandes constantes, des invariants...

Voilà des années que l'on entend prôner un égal respect pour "toutes les musiques..." Mais n'est-ce pas un bel exemple de langue de bois ? La ségrégation n'est-elle pas, en effet, plus féroce que jamais entre les différents milieux musicaux en France ?

— Ça, c'est terrifiant ! Contemporain, jazz, rock, variété, musique ethnique, musique de film sont des mondes complètement cloisonnés, étanches...

Que peut faire un enseignant en ce domaine ?

— Là aussi, cela suppose de sa part une compétence qu'il n'a pas forcément acquise dans ses lieux de formation : savoir discerner ce qu'il y a de bon, voire d'excellent, dans les musiques populaires.

On peut d'ailleurs greffer de nombreuses activités d'invention sur ces musiques : c'est une expérience extraordinaire que de voir des enfants partir d'une œuvre, s'inspirer de certains de ses éléments... Cela évite, en outre, de devoir canaliser l'invention par des règles du jeu — qui peuvent être, pour les plus jeunes, trop théoriques.

Désapprendre le respect de l'œuvre ?

— Tout à fait ! Il faut la faire, la défaire, circuler dedans, l'oublier pour y revenir ensuite...

Que pensez-vous de la place faite à l'art, dans nos sociétés "économistes" ?

— Le modèle américain n'est guère encourageant. En Europe, il existe au moins des structures d'Etat.

Il faut espérer, par exemple, que seront préservés les Enseignements artistiques à l'école... C'est une des clés de l'avenir, au même titre que l'initiation à l'informatique : voilà ce dont il faut convaincre les responsables de notre pays ! Malheureusement, tout ce qui tient à l'enseignement de la création à l'école est assuré par des gens trop peu nombreux, parfois folkloriques, utilisant des matériels souvent dérisoires — bouts de bois, pots de yaourt, machins...

Toutes choses qui n'inspirent guère le respect ! Tandis que les beaux petits ordinateurs, la haute technologie informatique...

Il existe cependant des ateliers d'informatique musicale, dans de nombreux collèges...

— Musicalement, ça ne vaut rien ! Et cela ne vaudra rien, aussi longtemps qu'il n'y aura pas d'instruments de musique adaptés... On ne fait pas de la musique avec des ordinateurs ou avec des logiciels. C'est pire que la combinatoire ! C'est pire que le solfège à coups de bâton ! Ce sont d'affreux schémas non musicaux... En revanche, créer un nouvel instrumentarium qui, lui, utiliserait l'informatique est tout à fait souhaitable. Rien n'existe encore en ce domaine.

Et l'appareil imaginé par Xenakis ?

— Xenakis est un immense compositeur, mais son appareil n'est qu'un gadget ! On gribouille, il sort des sons... C'est rigolo, mais ce n'est pas sérieux. Ce n'est pas ça, inventer de la musique ! Il n'y a aucun rapport entre dessiner et composer. Autant faire des sauts périlleux, ou jouer au foot... D'ailleurs Xenakis n'a jamais composé la moindre œuvre avec ce truc !

Ne travaillez-vous pas, vous-même, à ce futur instrumentarium ?

— Mon ouvrage sur les *Jeux instrumentaux* ne paraîtra que dans plusieurs années, lorsque seront nés ces nouveaux instruments.

Ces instruments permettront le jeu musical avec des gestes de musicien : saisir, caresser, frapper, serrer ; bref pétrir la matière sonore avec toutes les attitudes de l'homme musical — comme peuvent le faire un pianiste, un violoniste, un chef d'orchestre, comme le fait quelqu'un qui chante, forme le son au-delà de toute technique préalable.

De nombreux ingénieurs travaillent actuellement, à la *Cité de la Musique* de La Villette, sur la partie électronique, informatique. J'interviens dans la conception générale, dans le choix de tel ou tel geste pour déclencher tel ou tel phénomène sonore.

Les instruments de la tradition permettent de jouer une partie de la musique contemporaine ; mais pour sa part la plus novatrice, il n'y a pas d'instruments. Il est aujourd'hui, pour le moins, aussi important d'inventer des instruments que des langages ou des œuvres. Le "bidouillage" a duré vingt ans au G.R.M. ! on s'est bien amusé... Mea culpa ! c'est terminé...

UNIVERSITÉ
DE PARIS-SORBONNE
(PARIS IV)

1, rue Victor Cousin
75230 PARIS CEDEX 05

Colloque-Manifeste
pluridisciplinaire

Samedi 7 Mars 1987

Salle 331
(Escalier G, 2e étage)

POUR UN NOUVEL HUMANISME MUSICAL FRANÇAIS

les leçons de l'histoire,
les influences étrangères,
les nouvelles tendances de notre musique.

INSTITUT DE PÉDAGOGIE MUSICALE

Nous apprenons que notre collègue **Madame Lucie Allardet-Guetschel,** professeur agrégée d'Education Musicale, chargée d'une mission auprès du Directeur des Services Académiques de l'Education Nationale de Paris — pour le développement de l'éducation musicale dans les écoles primaires de Paris —, participe en qualité de "Directeur délégué" aux travaux de l'Institut de Pédagogie Musicale (**I.P.M.**) au Parc de la Villette.

Notre collègue est désormais, au sein de cet Institut, le représentant du ministère de l'Education Nationale.

Afin d'établir un réseau de relations entre tous les pédagogues de la musique, quel que soit leur champ d'activité, elle souhaite vivement recevoir de tous nos collègues des informations sur leur recherche et leur action pédagogique.

(Madame Lucie Allardet-Guetschel. I.P.M. 211, Avenue Jean-Jaurès, 75019 Paris. Tél. : 42.40.27.28, poste 14-13).

Il est désormais essentiel de créer des instruments ou des machines que puissent utiliser les amateurs : la musique contemporaine crève de n'avoir pas suscité d'amateurs...

N'a-t-on pas entrepris à l'étranger des recherches similaires, dans — par exemple — certains départements d'Universités américaines ?

— Non, personne ne pose les vrais problèmes. Bien sûr, des individus isolés inventent parfois certaines choses, mais il n'y a pas de structure pour les accueillir. J'essaie, quant à moi, de m'ancrer sur une institution-support, de faire appel à des gens que cela intéresse. Il est nécessaire de partager ; c'est tellement important et complexe... Le pire en la matière, c'est d'être seul ! Il n'y aura d'instrumentarium que lorsqu'on aura créé une trentaine d'instruments ; je souhaite d'ailleurs que ces instruments peu à peu se transforment et prolifèrent...

Vos ***Jeux musicaux,*** *une fois achevés, constitueront-ils une Méthode Reibel ?*

— Surtout pas ! Je me suis assez insurgé contre toutes ces méthodes — Orff, Willems, Martenot et autres — qui sont des stéréotypes, de petits uniformes réducteurs... Est prématuré tout ce qui aujourd'hui, en matière d'invention et de pratique musicale, schématise et standardise.

J'ai toujours constaté que les enseignants qui avaient développé en eux des aptitudes musicales à inventer n'avaient en aucun cas besoin de mes conseils : à partir d'un savoir-faire personnel, ils développaient eux-mêmes les aspects pédagogiques. Un enseignant doit inventer sa propre pédagogie à partir de ce qu'il fait, et non la trouver dans une méthode.

Depuis des années, et ce sera peut-être ma conclusion, j'ai trouvé plus de musique, d'authentique inspiration dans ces brèves séquences issues de jeux musicaux — petits moments éphémères, bulles de musique arrachées au néant — que dans beaucoup d'œuvres que j'ai pu écouter au concert, très fabriquées, très professionnelles — belles boîtes, hélas ! bien souvent vides.

bibliographie

• Marc-Edouard NABE. **L'âme de Billie Holiday.** Editions Denoël. Collection L'Infini (direction : Philippe Sollers). 1986. 250 pages. 92 F.

Difficile de rendre compte d'un tel ouvrage — biographie de la plus grande chanteuse de jazz, mais aussi poème d'amour, mais aussi portrait de l'auteur en (auto-) biographe délirant (Ah ! sa découverte intra-utérine du jazz, à Carnegie Hall !).
Trente-deux chapitres qui peuvent se lire dans le désordre — chacun s'ouvrant sur un exergue fort significatif de la famille spirituelle que se donne le pamphlétaire d'*Au régal des vermines* : bien sûr Léon Bloy, L.-F. Céline, mais encore Jacques Rigaut, René Daumal, Laurent Tailhade, François Villon, Dominique de Roux, Georges Bernanos, Raymond Roussel...

Plaidoyer passionné pour "le corps dans la musique" (y a-t-il voix plus charnelle que celle d'Eleonora Fagan Gough ?), *L'âme de Billie Holiday* est un livre passionnant, souvent excessif, en tout cas l'œuvre d'un écrivain véritable, à hauteur de son sujet. Un regret : pourquoi vouloir toujours donner au jazz des cautions culturelles (dont il n'a que faire...) — à Lester Young celle de Stravinsky, à Duke Ellington celle de Ravel, à Billie Holiday celle de Debussy ?
En annexe, se trouvent texte et traduction des quatorzes chansons écrites par "Lady Day".

• Claude-Philippe DURAND. **Le piano qui chante — oreille et pensée musicale —.** Editeur : Société de Musicologie de Languedoc. 92 pages. 93,50 F.

Publié par le même éditeur que l'ouvrage commenté ci-dessus, voici un ensemble de réflexions sur la technique pianistique, envisagée du point de vue de l'expression et de l'accomplissement profond de l'être. L'auteur, actuellement Conseiller aux études au Conservatoires de Perpignan, tente ici d'appliquer au domaine qui lui est propre les principes audio-vocaux du Professeur Alfred Tomatis. Sont abordés, sous une forme concise et maniable, aussi bien les problèmes de la physiologie de l'oreille, de l'écoute musicale, des aptitudes de chacun, que les problèmes proprement pianistiques — diverses techniques à mettre en œuvre, expressivité, histoire de l'instrument, conseils aux jeunes professeurs etc.
Et tant pis, si nous adhérons que modérément aux considérations philosophiques de l'auteur sur l'Art, l'Amour, le Bonheur, la Science, la Vie, la Vérité, la Beauté, la Connaissance...

• Monique DESCHAUSSEES. **Chopin : Les 24 Etudes.** Editions Louise Courteau, Montréal Qc Canada. France : Réplique-Diffusion, 66 rue René Boulanger, 75010 Paris.

Dépositaire de l'enseignement de Lazare-Lévy, d'Alfred Cortot et d'Edwin Fischer, Monique Deschaussées est une concertiste et pédagogue de renommée mondiale. Elle nous propose ici un ouvrage majeur, consacré au travail détaillé des *Etudes* de Chopin, pierre d'achoppement, cauchemar de tant de pianistes professionnels. En effet, si chaque étude prise séparément peut être jouée sans problème, il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit d'enchaîner les vingt-quatre pièces (ne seraient-ce, même, que les douze de l'op. 10 ou de l'op. 25), dont l'écriture pianistique demande toujours le même type d'effort, entraînant inévitablement tension et crispation.

Par des exercices adaptés, l'auteur vise ici à créer une totale disponibilité physique et mentale, sans laquelle la technique ne saurait se faire oublier. Monique Deschaussées envisage, d'une part, la technique générale de l'instrument (reprenant la plupart des conseils qu'elle dispensait déjà dans *L'Homme et le piano,* aux Editions Van de Velde), d'autre part, le travail de chaque pièce, en distinguant quatre étapes : l'analyse du texte et des cheminements que celui-ci impose sur le clavier ; le travail pianistique consécutif à cette analyse ; la virtuosité, fruit d'une connaissance sans faille du texte, d'un entraînement physique poussé, ainsi que d'un travail d'anticipation mentale toujours indispensable (l'auteur insiste beaucoup sur ce point) ; enfin — finalité de l'ensemble — la transformation de chacune de ces "études" en un véritable poème.

D'innombrables exemples musicaux enrichissent cet ouvrage, qui sera — n'en doutons pas — un modèle du genre.
Une grande leçon de technique, d'intelligence de la musique, d'intelligence tout court...

• Revue **Musique Sacrée, l'Organiste.** Trimestriel. Administration : Association Jeanne d'Arc. Longchamp, 88000 Epinal.

Cette vénérable publication — elle entrera bientôt dans sa 113ᵉ année... — s'adresse, bien entendu, aux professionnels de la musique sacrée, organistes et chefs de chœur, mais aussi à tous ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent à cette musique.

Au sommaire du numéro 192 (cinquième série), nous

trouvons deux articles de l'abbé Armand Ory, codirecteur de la revue : d'une part, un comte-rendu du VIII[e] Congrès international de musique sacrée, dont le thème central était *Le chant grégorien dans la pastorale d'aujourd'hui,* d'autre part, une analyse des vœux émis au cours des Journées nationales, consacrées cette année, aux *Problèmes de la voix dans la liturgie.* Il fut notamment regretté que différentes instances écclésiales — parmi lesquelles l'aumônerie de l'enseignement secondaire — "drainent dans leur sillage un répertoire de qualité médiocre". Il fut décidé d'accorder désormais la priorité à une formation qui soit, en même temps, musicale et liturgique.
En effet, n'est-il pas bien évident que la conservation de notre musique d'église — incomparable patrimoine — devrait être le souci de tous les musiciens, qu'ils soient croyants ou agnostiques ? Ne faut-il pas également déplorer que la défense et l'illustration du grégorien soit trop souvent le fait de la seule frange intégriste de l'Eglise catholique ?

Parmi divers autres articles, ce numéro comprend plusieurs hommages au célèbre chanoine Gaston Roussel (1913-1985) qui fut maître de chapelle de la cathédrale de Versailles et curé de Port-Marly. Animé de la foi la plus robuste et de l'ardente passion de la musique, cet homme de caractère — parfois difficile... — dérangeait par la sincérité et la verdeur de ses propos. Tout le monde s'accorde désormais à lui rendre hommage.

Chaque livraison de la revue comporte — en option — un supplément Orgue et supplément Chant. Dans le supplément Orgue du présent numéro, nous trouvons une *Fugue* et un *Choral* de S. Scheidt, deux extraits des *Variations Goldberg* de J.-S. Bach, *Deux Versets* de P. Doury, l'*Intermezzo canonique* d'O. Alain, ainsi que le *Prélude-Dédicace* (1985) de J. Chailley.
Dans le supplément Chant, nous trouvons des chorals et cantiques de Brahms, G. Litaize, H. Carol, des antiennes et psalmodies monastiques de P. Doury, ainsi que les *Litanies à la Vierge* de M. Lecossois.

- Michel LECOMPTE. **Guide du mélomane.** 2[e] symphonie de Beethoven. Larghetto. Préface de Guy Maneveau. Diffusion : Durand s.a. Editions musicales. 21, rue Vernet, 75008 Paris. 1986. 80 F.

Ingénieur agronome et informaticien de profession, Michel Lecompte a conçu ce *Guide* afin de permettre aux "amateurs" d'accéder à une écoute plus riche et plus active de la musique.
Tout en respectant scrupuleusement le texte de Beethoven, la partition a été entièrement redessinée, faisant ainsi apparaître nettement la structure (*) : trois parties principales,vingt-quatre séquences. Le graphisme coloré participe aussi à la mise en évidence des éléments, balise le parcours de l'œil. En outre, grâce à divers procédés (proportionnalité espace-durée, barres de pulsation, ligatures...), l'auteur a pu sensiblement accroître l'analogie entre l'écrit et l'entendu, donc améliorer encore la lisibilité de la partition. Aucun détail n'est ainsi laissé dans l'ombre...

Les commentaires se situent à trois niveaux nettement différenciés : celui du mélomane sans aucune formation technique — profane certes, mais traité en adulte exigeant et lucide —, celui du "lecteur" qui souhaite approfondir sa connaissance des détails dela partition, enfin celui de l'étudiant ou de l'enseignant, le commentaire se fondant essentiellemnt sur l'analyse harmonique.

Réalisée en liaison avec le Département Musique de la Faculté des Lettres de Pau que dirige Guy Maneveau, cette étude renouvelle nos conceptions de l'approche pédagogique d'une partition. L'auteur, qui est à l'évidence un homme de passion, a su mettre au service de celle-ci l'intelligence analytique et la rationalité de l'homme de science.

Je ne saurais trop conseiller à nos collègues la lecture attentive de cette plaquette qui nous oblige à repenser la problématique de l'analyse musicale, tout au moins dans sa perspective pédagogique.
En possible complément de ce *Guide,* il existe un montage audiovisuel qui comporte cinquante-trois diapositives, ainsi qu'une cassette. Une admirable leçon de pédagogie...

(*) Dans la même perspective, signalons la "réécriture", par Marc Choquer, de la partition d'*Ionisation* d'Edgard Varèse, parue dans le numéro double 7-8 de la revue Conséquences (10, rue du Château d'Eau, 75010 Paris).

Extrait du B.O. n° 45

Préparation de la rentrée 1987 dans les collèges

d) *Les enseignements artistiques L'éducation physique et sportive*

Le renforcement des enseignements artistiques, le développement, notamment, des ateliers en arts plastiques, éducation musicale, audiovisuel, et des chorales et ensembles instrumentaux, la valorisation de l'éducation physique et sportive et du sport scolaire sont des conditions d'une formation de qualité.

Les principaux de collège pourront proposer le remplacement de l'enseignement hebdomadaire d'arts plastiques et de musique par un enseignement semestriel d'arts plastiques ou de musique. Dans ces deux disciplines, la notion de groupe de niveau par matière présente un intérêt particulier. Si, pour le brevet, le travail de chaque élève doit être évalué dans ces deux matières, il convient de permettre aux élèves qui marquent une préférence nette pour l'une ou pour l'autre de la privilégier.

Voir p. 1

encore !....

nOtre discOthèque

CD ••• **Maurice RAVEL** (1875-1937).
Les Concertos, Gaspard de la nuit.
EMI... (7 plages. 60 mn 50)... **2904472.**

L'enregistrement historique des deux concertos pour piano de Ravel par **Samson François,** *André Cluytens* et l'*Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire* est disponible en C.D. Avis aux amateurs et autres inconditionnels ! Cela est beau, puissant, et surtout, impétueux. Mais de telles interprétations si particulières, si tranchées, si "mémorables" ne relèguent tout de même pas au rayon accessoires les superbes versions elles aussi typiquement ravéliennes de *Abdel Rachman el Bacha* et de l'*Orchestre Philharmonique des Pays de Loire* placés sous la direction de *Marc Soustrot.* D'autre part EMI a fait paraître un "Concerto pour la main gauche" (33 T.) par *Andrei Gavrilov* qu'accompagnent *Simon Rattle* et le *London Symphony Orchestra.* Ce sont des interprétations également magistrales, éminemment dramatiques, essentielles ; et véritablement dignes d'attention. Abdel Rachman el Bacha joue d'abord la rigueur, Gavrilov les nuances.

Un Gaspard de la nuit fantasmatique, étonnant, conclut ce disque dédié à l'un de nos plus prestigieux pianiste.

CD **Albert ROUSSEL** (1859-1937).
"Résurrection", "Rapsodie Flamande", "Le Poème de la Forêt".
CYBELLA... CY 801.
(5 plages, 53 mn 24).

Les trois titres manquaient au répertoire ; il aura fallu attendre l'âge du compact pour en disposer ! "Résurrection" (1903), "le Poème" (1904), ces deux premières partitions d'orchestre ne souffrent guère de la proximité de la Rapsodie écrite quelque trente ans plus tard. Seul l'accéléré chronologique de Résurrection à Rapsodie met en valeur l'évolution stylistique du compositeur : Aux teintes douces des deux premières succèdent vigueur du trait et larges aplats de la presque dernière. Les deux chefs *Pierre Stoll* et *Leif Segerstam* se partagent le programme, à la tête du *Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz* (Résurrection et Poème de la Forêt) et du *Staatsorchester Rheinische Philharmonie* (Rapsodie flamande) et trouvent le ton juste. Voici un bien bel hommage rendu à l'un de nos musiciens dit inclassable, parmi nos plus essentiels.

CD ••• **Franz SCHUBERT** (1797-1828).
Sonate en La D. 959.
3 Klavierstucke D. 946.
ERATO... (DDD)... (7 plages, 66 mn 55 s)... **ECD 88116.**

Michel Dalberto fait partie de ces rares élus par qui la musique rayonne. Un jeu subtil, enchanteur, naturel et clair, inspiré, des interprétations magnifiquement construites, que rêver de plus éloquent au service de cette grande Sonate en La, l'avant dernière, parmi les plus indiscutables réussites de Schubert, dans laquelle il se cite encore par le biais de quelques lieder, et de ces pièces pour piano célébrissimes si naturellement belles, si bien venues !

Hâtez-vous d'entendre cette pastille d'argent là ; les génies confondus de Schubert et Dalberto se chargeront de vous convaincre et de vous ravir.

CD ••• **Franz SCHUBERT** (1797-1828).
Rosamunde D. 797.
Philips... *(DDD)*... **412 432-2.**

Jamais Helminia von Chezy n'entrait dans l'histoire sans les deux complicités de Weber et Schubert. La musique par eux s'est appropriée Euryanthe et surtout Rosamunde ; deux titres devenus exclusivement musicaux par défaut littéraire. La première Arlésienne de Daudet subira le même sort cinquante ans plus tard avec Bizet.

Une ouverture rapportée, celle de la *Harpe enchantée* de quelques années plus ancienne et dix pièces originales rapidement écrites devaient accompagner le grand spectacle romantique de *Rosamunde princesse de Chypre,* 1823. Une fois encore après tant et tant d'ouvrages inachevés, perdus, ou simplement refusés, Schubert tente de s'imposer au théâtre sans succès ; mais ce Schubert là vaut celui de la Belle Meunière et des dernières sonates. *Kurt Masur, Elly Ameling,* le *Rundfunckhor* et le *Gewandhausorchester de Leipzig* nous restituent à merveille cette œuvre délicieuse, toute de poésie, l'univers des aquarellistes retrouvé pour cette enluminure de romantisme viennois. La musique est décidement bien servie.

Ouverture - Entr'acte - Ballet - Entr'acte - Romance - Chœur des esprits - Entr'acte - Mélodie de pâtres - Chœur des bergers - Chœur des chasseurs - Ballet.

(11 plages. 60 mn 46 s.)

CD **Jean Sébastien BACH** (1685-1750).
Die Bach kantate.
Bach-Ensemble, Helmuth Rilling.
LAUDATE... CD 98 856.

L'intégrale *Rilling* des Cantates de Bach est entrée au catalogue laser avec, pour commencer, une douzaine de titres que les maisons de disques avaient souvent négligé, ainsi, des trois cantates réunies sur l'un des premiers compacts manufacturés, l'enregistrement de la troisième : BWV 174, "Ich liebe den Höchesten von ganzem Gemüte". (Pour le 2e jour de la fête de la Pentecôte, 1729) n'avait été proposé qu'une fois par Erato dans une interprétation de Kurt Redel aujourd'hui introuvable.

Bach la fait débuter par le 1er mouvement à peine remanié du troisième concerto Brandebourgeois. C'est probablement la plus réussie des trois interprétations qu'Helmuth Rilling nous offre là. Les cantates **BWV 145** "Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen" (3e jour de la fête de Pâques, 1729) et BWV 117 "Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" (Louange et gloire au bien suprême, 1728), une cantate chorale parmi les dernières, complètent ce bel enregistrement.

Rilling aura fait preuve là comme ailleurs de cette même intégrité scrupuleuse qui le caractérise.

Hervé Musson

Elisabeth JACQUET DE LA GUERRE. **Cantates bibliques et pièces instrumentales.** Isabelle Poulenard et Sophie Boulin, sopranos. Michel Verschaeve, baryton. Ensembles instrumentaux sous la direction de Guy Robert et Georges Guillard. **Un coffret de deux disques Arion. ARN 238 035** (existe également en CD).

Première femme à avoir illustré le métier de compositeur, Elisabeth Jacquet de la Guerre appartenait à une famille d'artistes : grands-oncles instrumentistes, luthier et *maître-espinetier,* père *maître de clavecin* et organiste de Saint-Louis-en-l'Isle, mère alliée aux Daquin et à Philippe de Champaigne... Dès l'âge de six ans, la jeune Elisabeth se fit remarquer à la cour par ses talents de chanteuse, de claveciniste et — déjà — de compositeur. Louis XIV demanda alors à Madame de Montespan de parfaire l'éducation de l'enfant et, par la suite, montra pour sa protégée la plus constante sollicitude.

A vingt-cinq ans, Elisabeth Jacquet épousa le futur organiste de Saint-Louis des Jésuites, Marin de la Guerre, lui-même fils de l'organiste de la Sainte Chapelle.

Le catalogue de l'œuvre de "Mademoiselle de la Guerre" est impressionnant : pastorales, ballets, opéras, pièces de clavecin, sonates pour violon et basse continue — les premières à avoir été composées en France —, et surtout les *Cantates françoises sur des Sujets tirez de l'Ecriture* qui furent probablement composées pour complaire à la très pieuse épouse morganatique du roi, Madame de Maintenon.

Le premier disque intitulé *Les grandes héroïnes de la Bible* regroupe, sous la direction musicale du luthiste et musicologue Guy Robert, quatre cantates à voix seule : *Judith, Suzanne, Esther, Jacob et Rachel.* Musiques fort contrastées, étonnamment nerveuses et expressives, pleines de feu ou empreintes de gravité.

Le second disque a été réalisé sous la direction de notre éminent collègue Georges Guillard, que ses fonctions de titulaire du grand-orgue de Saint-Louis-en-l'Isle ont tout naturellement conduit à s'intéresser à l'œuvre d'Elisabeth Jacquet de la Guerre, fidèle habitante de l'île (son bel hôtel s'élève encore aujourd'hui à l'angle du quai de Bourbon et de la rue Le Regrattier).

Sur ce disque, nous trouvons *Jephté,* cantate à deux "dessus" et *Le Déluge,* seule cantate d'Elisabeth Jacquet de la Guerre à faire intervenir une voix d'homme. Nous trouvons encore une charmante pochade qui fut représentée à la Foire de Saint-Germain *Le raccommodement comique de Pierrot et de Nicole,* une *Sonate à deux violons et violoncelle,* ainsi que *Les pièces de clavecin qui peuvent se jouer sur le violon,* ensemble de danses françaises fort bien venues, vives et spirituelles.

Ces enregistrements bénéficient d'une interprétation remarquable, fidélité au style d'époque, parfaite maîtrise technique, bonheur constant de l'expression... D'autre part, la notice que nous devons à Philippe Beaussant est informative à souhait.

Je ne connaissais pas ces œuvres d'Elisabeth Jacquet de la Guerre. C'est une révélation !

François COUPERIN. Leçons de Ténèbres. Jean Belliard et Hervé Lamy, ténors. Ivète Piveteau, clavecin. Philippe Foulon, viole de gambe.
Le Chant du Monde LD × 78 809 (disponible en disque compact et en cassette).

Les *Lamentations de Jérémie,* l'un des plus beaux textes de la Bible, ont inspiré de nombreux compositeurs : ce furent d'abord Arcadelt, Palestrina, Tallis, Morales ; puis Vincenzo Galilei dont la mise en musique des *Lamentations* fonda la *seconda prattica* ; enfin tous les compositeurs français qui, à la suite de Michel Lambert développèrent le genre des "lamentations" : Marc-Antoine Charpentier, Brossard, Delalande, Couperin...

Des neuf *Leçons de Ténèbres* composées par François Couperin entre 1713 et 1715 d'après la version vulgate des *Lamentations*, seules les trois premières, destinées au Mercredi Saint, nous sont parvenues. Ecrites vraisemblablement à la requête d'une communauté de religieuses, les *Leçons de Ténèbres* sont interprétées le plus souvent par des voix de femmes (nous n'avons pas oublié l'admirable version réalisée naguère par Janine Collard qu'accompagnait à l'orgue Noëlie Pierront).

Ces pièces sont interprétées ici par Jean Belliard, dont la voix de "haute-contre à la française" — voix de ténor léger, naturellement timbrée, déliée mais capable d'ornementer en force — convient tout-à-fait à l'art mélancolique et suave de François Couperin.

La préférence accordée au clavecin, instrument "maigre", plutôt qu'à l'orgue — prohibé en période de stricte observance — accentue encore le caractère ascétique de l'instrumentation.

En exergue aux *Leçons*, Jean Belliard a eu l'heureuse idée d'interpréter la mélodie grégorienne des *Lamentations de Jérémie*, mettant ainsi en lumière une évidente filiation.

Un enregistrement de qualité.

Florilège grégorien. Chœur des moines de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, sous la direction de Dom Jean Claire. **Distribution : Studio SM, 3 rue Nicolas-Chuquet, 75017 Paris.** SM 43 (disponible en cassette, SMK 314).

Il fallut attendre 1833 pour que — sous l'impulsion de Dom Guéranger, premier maître de chœur de la nouvelle communauté de Solesmes — le chant grégorien renoue le fil de la tradition perdue. Dom Pothier, Dom Mocquereau, Dom Gajard poursuivirent l'œuvre entreprise, et publièrent régulièrement les résultats de leurs recherches.

L'actuel maître de chœur, Dom Jean Claire, s'inscrit dans cette lignée. Il publie aujourd'hui — musiques notées et analyses à l'appui — un florilège de pièces choisies parmi les plus belles et les plus expressives. Perspective donc plus musicale que liturgique, ce qui ne manquera pas de séduire nos collègues enseignants, tout au moins ceux d'entre eux qui n'admettent pas que, sous prétexte d'aggiornamento, soit aujourd'hui abandonné un tel héritage, le plus ancien mais aussi peut-être le plus pur de notre civilisation.

• **J. BRAHMS** (1833-1897). **Un Requiem Allemand.**
A. BRUCKNER (1824-1896). **Te Deum.** *Chœurs du Singverein de Vienne. Orchestre philharmonique de Vienne.* **Herbert von Karajan. Deutsche Grammophon.** 2 LP Digital stéréo **410521-1** (disponible en CD).

"Heureux ceux qui pleurent car ils seront consolés" (Matthieu V, 5), telles sont les premières paroles du *Requiem Allemand.* Il ne s'agit en effet, dans l'esprit de Brahms, ni d'une prière pour les morts ni d'une méditation sur la Résurrection — le compositeur, rappelons-le, était agnostique —, mais bien plutôt d'une œuvre destinée à réconforter les vivants. Brahms composa ce Requiem sur des textes allemands empruntés à la Bible de Luther, selon des critères, précise-t-il, exclusivement musicaux.

Dès la première audition qui eut lieu de Vendredi Saint 10 avril 1868, en la cathédrale Saint-Pierre de Brême, sous la direction du compositeur, le *Requiem Allemand* remporta le plus vif succès et, bien que non liturgique il s'est imposé comme l'une des œuvres majeures du répertoire religieux allemand.

Pour ce nouvel enregistrement, les interprètes sont Barbara Hendricks, José van Dam, le Philharmonique de Vienne ainsi que les admirables chœurs du Singverein, placés sous la direction d'Herbert von Karajan, lequel confère à cette œuvre quelque peu rebattue un caractère étonnamment expressionniste.

Bruckner et Brahms n'éprouvaient aucune sympathie l'un pour l'autre, et la querelle bien viennoise des "Brahmines" et des Brucknériens ne fit qu'envenimer leurs relations. Voici, réunies dans le même coffret, deux œuvres qui nous aideront à mieux comprendre ce qui pouvait opposer les deux hommes. Le *Te Deum* de Bruckner fut créé à Vienne, le 10 janvier 1886. La foi religieuse du compositeur est ici éclatante : pour lui — sans le moindre doute — la vie a un sens et le *Te Deum* un destinataire.

Après les ambiguïtés et les états d'âme brahmsiens, voici un discours — simpliste, diront certains — qui sait où il va, un discours tonique. Ecrit d'une seule coulée, le *Te Deum Laudamus* est, jusqu'à la grande fugue finale, soutenu par une batterie lancinante de cordes, tandis qu'alternent les chœurs de gloire triomphalement amplifiés par les cuivres et des pièces plus méditatives pour quatuor de solistes, exprimant la plus sereine confiance. Voilà une œuvre qu'aurait aimée Berlioz... Karajan joue le jeu, sans détours. Mais qui s'en plaindrait ?

Francis Cousté

••• **Monodies et polyphonies du Codex Calixtinus.**
Manuscrit compostellan du douzième siècle.
Ensemble Venance Fortunat.
Direction Anne-Marie Deschamps.
Solstice 45 CYD 75.

En enregistrant les monodies et les polyphonies du XIIe siècle extraites du "Codex calixtinus" copie du Livre de Saint-Jacques, l'Ensemble Venance Fortunat réalise un travail impressionnant de profondeur et de musicalité. Le choix original du lieu d'enregistrement, les carrières de craie Arnaudet à Meudon, donnent aux voix à la fois la transparence et le support acoustique rêvé pour ces musiques adaptées à la prière et aux architectures voûtées. Les voix sont belles. L'utilisation d'une justesse échappant au système tempéré peut surprendre, les voix de femmes peuvent paraître parfois un peu dures dans l'aigu, mais les pièces de la deuxième face sont étonnantes et l'ensemble envoûtant et tout-à-fait dépaysant.

La pochette de présentation signée de la directrice de l'ensemble, Anne-Marie Deschamps, est un modèle de clarté et de sérieux. Pour chaque pièce on a le mode, la destination, l'auteur, le texte latin intégral et sa traduction.

••• **G. B. Pergolesi,** N. Porpora, F. Durante.
I solisti Veneti. Claudio Scimone.
Erato NUM 75192.

Brièvement présentés par Harry Halbreich sur une pochette trilingue, voici regroupés quatre concertos des maîtres napolitains du XVIIIe siècle. Ils prouvent que ceux-ci cultivèrent fort joliment à l'instar de leurs pairs vénitiens la musique instrumentale et l'art du concerto.

J'ai trouvé particulièrement séduisant dans cette double paire le concerto pour violon en Si b Majeur de Pergoles et le concerto pour violoncelle en Sol Majeur de Porpora ; leur inspiration expressive et tendue devrait tenter tous ceux pour qui la musique italienne ne s'arrête pas aux sempiternelles et combien ressassées "quatre saisons".

••• **Schubert,** Schwanengesang.
Hakan Hagegard, Emmanuel Ax.
RCA Red Seal RL 85476.

Le titre de publication, "Le chant du cygne", ainsi que la réunion de groupes de lieder différents sous une appellation unique, sont une idée d'éditeur après la mort de Schubert : sept lieder sont écrit sur des textes de Relbtat, six lieder sur des textes de Heine, le dernier sur un texte de Seidl, Die Taubenpost, est le dernier composé par Schubert. Ce n'est donc pas un cycle, il n'y a pas de plan tonal et il ne faut pas les écouter comme un tout.

Dans ces chants d'amour d'une ardeur souvent vigoureuse et passionnée qui ne suggèrent en rien l'œuvre d'un homme malade, on retrouve toute la palette des thèmes chers à Schubert, dont l'absence de la bien-aimée. Les beaux textes et Heine déclenchent l'économie des moyens et une concentration visionnaire pour lesquels la voix naturelle et plaisante du baryton suédois Hakan Hagegard, (le si merveilleux Pagageno de la Flûte enchantée d'Imgar Bergman) n'a peut-être pas toutes les ressources de coloris voulus. Le pianiste Emmanuel Ax est un bon partenaire mais leur duo n'arrive pas à faire oublier d'autres enregistrements plus anciens de ce même Schwanengesang.

••• **Brahms.** Quatuors pour piano et cordes en sol mineur op. 25, en La Majeur op. 26.
Rudolf Serkin, Quatuor Busch.
Pathé Marconi 2908061.

A l'époque de Brahms la formation instrumentale réunissant piano, violon, alto et violoncelle était assez rare, on ne pouvait citer que les précédents de Mozart et de Schumann. Si vous aimez la musique de chambre, précipitez-vous sur ce nouveau report effectué d'après les 78 tours originaux des deux quatuors pour piano et cordes enregistrés par Rudolf Serkin et le quatuor Busch : le sol mineur op. 25 en 1949, le La Majeur op. 26, 17 ans auparavant en 1932.

Ces quatuors ont trouvé là une traduction ardente, tendue, très contemporaine, de l'inspiration à la fois libre, musicale, foisonnante et si travaillé de Brahms. Une gravure à mettre dans sa discothèque.

••• **Chopin,** Valses, Artur Rubinstein.
RCA G.L. 89835.

Dans le domaine de la danse stylisée voici 14 valses, les op. 18-34-42-64-69-70 plus une valse posthume en mi mineur.

"Rêvez aux premières années de règne de Louis Philippe à l'âge où la valse est si troublante" et vous penserez avec Schumann "qu'on voit ici Chopin jeter un coup d'œil de grand artiste sur la foule et penser à autre chose qu'à ce qu'on danse là. Une vie si ondoyante s'agite dans ces pièces qu'elles paraissent improvisées en plein salon de danse".

Cette très bonne réédition est bienvenue au moment où FR3 consacre quelques soirées à Artur Rubinstein. C'est l'occasion de retrouver la respiration si naturelle de ce virtuose dans cette musique.

••• **Schœnberg,** Verklärte Nacht op. 4, Suite pour cordes en Sol Majeur.
I Solisti Veneti. Claudio Scimone.
Erato NUM /75263.

Surprise de trouver Claudio Scimone et ses Solisti Veneti au service de Schœnberg alors que l'évocation de leur nom fait immédiatement songer au répertoire des maîtres italiens des XVIIe et XVIIIe siècle. Ce bel enregistrement restitue bien le climat de morbidesse de ce poème symphonique transposé dans le domaine de la musique de chambre dans sa 1re version de 1899 pour sextuor à cordes. Cette composition encore tonale en un seul mouvement est couplée ici avec la suite pour cordes en Sol Majeur de 1934 ; composition ou Schœnberg retrouve, après des œuvres de rupture, la tonalité et une forme ancienne pour mieux jouir d'un langage très subtil et très riche sous une apparente simplicité.

Jacqueline Prat

A. Dvorak : *DANSES SLAVES* op. 46 et 72 Intégrale.
Coffret 2× 33/30.
Supraphon 302634-430 Digital.

Un merveilleux orchestre, le Philharmonique Tchèque, sous la direction d'un grand chef Vaclav Neumann, au service du chef-d'œuvre de Dvorak que sont les danses slaves op. 46 et 72 (dont en fête cette année le centenaire de l'orchestration).

On ne dira jamais assez à quel point ces danses sont une merveille d'élégance, de force et de poésie. La palette orchestrale y est étincelante, parfaitement rendue par les interprètes ; c'est une musique qui touche le cœur, l'esprit... et les jambes !

L'interprétation en est convaincante, servie par une superbe prise de son ; il sera intéressant de confronter cet enregistrement à celui du même orchestre dirigé par Zdenek Kosler, dont la conception est plus stylisée.

Ce coffret doit figurer dans une discothèque scolaire, et tout professeur d'Education Musicale trouvera mille occasions d'utiliser ces pièces en classe.

W.A. Mozart : *Requiem en ré min.* K 626.
Enregistrement public, juin 1937.
1 × 33/30. Collection Références Pathé Marconi.
La voix de son maître Mono 2907811 (PM 322).

L'Exposition Universelle à Paris en 1937, le grand Bruno Walter à la tête des chœurs de l'Opéra de Vienne, de l'orchestre philharmonique de Vienne ; la première gravure intégrale du Requiem. Une telle carte de visite a de quoi séduire !!

Quelle déception !! le Requiem n'est plus un chef-d'œuvre, ce n'est qu'un document historique : une pâte symphonique lourde, entâchée de problèmes de justesse — les vents —, des tempi pesants — un Requiem de 58 minutes ! —, une esthétique vocale surannée (attaque en dessous de la note, port de voix, emphase) tant pour les chœurs que pour les solistes.

Mais où sont nos idoles ?

G.F. Haendel : *Passion selon Saint Jean* (1704).
33/30 **Ambitus 63 808 live.**

Une très belle réussite que cette passion selon Saint Jean d'Haendel, et cela à plusieurs titres : œuvre écrite à 19 ans, elle est une des premières Passions Oratorios, celle qui, 20 ans plus tard, servira de modèle à J.S. Bach pour ses grands chefs-d'œuvre ; œuvre de jeunesse, pleine de vie et de liberté formelle, elle est déjà porteuse de tout l'art haendélien.

Des artistes allemands, sous la direction de Cordt-Wilhelm Hegerfeld, ont su mettre en valeur ces qualités par une interprétation fort belle, délicate, et pleine de vitalité. Une seule réserve toutefois concerne le chœur où la fougue de certains pupitres (altos et ténors) détruit parfois la rondeur vocale et l'équilibre sonore : c'est là sans doute, le tribut à payer à l'enregistrement en concert, mais largement compensé par l'émotion qui se dégage de l'exécution de cette œuvre.

Daniel Couderd

• **SUMER IS ICUMEN IN.** Chants médiévaux anglais.
The Hilliard ensemble.
Disque **Harmonia Mundi. HMC 1154** (existe en cassette).

Nous avons tous retenu de nos études d'histoire de la musique que le canon anglais "Sumer is icumen in" sur une basse obstinée (un pes) célébrant le retour du printemps et daté de 1240 est le plus ancien canon connu. Mais qui de nous avait eu l'occasion de l'entendre, lui ou sa belle version latine "Perspice Christicola" célébrant la résurrection ? De même nous savions tous que le **Gymel** est une polyphonie typiquement anglaise par le grand usage qu'elle fait des tierces parallèles. Le gymel "Edi bethu" dédié à la Vierge Marie vous permettra de juger du saisissant effet produit à proximité de pièces où règnent plus "normalement" des consonances de quartes ou de quintes. Ce disque contient une quinzaine de pièces dont beaucoup sont des motets assez comparables, m'a-t-il semblé, à ceux de l'école Notre-Dame.

Le Hilliard Ensemble confirme ici, s'il en était besoin, qu'il est un des meilleurs ensemble de musique médiévale ou renaissante. De plus la plaquette de Paul Hillier, qui reproduit les textes, est un modèle du genre.

Un disque indispensable aux médiévistes... et aux honnestes curieux !

J.J. Prévost

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

• ENS. AD LIBITUM-FL, vlon, cello, chant. Cherche claveciniste pour travail régulier et concerts. Tél. 99.56.32.96 HR.

• AVIS AUX CHORALES.
Ancien élève de Henri CHALLAN propose gracieusement ses compositions religieuses et folkloriques.
Style classique avec originalités.
Photocopies 21 × 29,7.
Ecrire : Daniel Caux, Le Fontenioux, 79450 St-Aubin le Cloud.

Informations diverses

• I.S.M.E.

Le *COMITE* de la *SECTION FRANÇAISE* de l'I.S.M.E. vous informe que le compte-rendu des deux *"JOURNEES d'INFORMATION" au CENTRE INTERNATIONAL de PARIS-DEFENSE* en novembre 1985, est à votre disposition.

Ce document contient les communications de :
— France Straus : "Echanges vocaux entre bébés et adultes en milieu crèche".
— Philippe Fanise : "Musiques sans frontières" "Musiques noires au pays de l'or blanc".
— Daniel François : "Le jazz et la formation musicale au sein des classes à horaires aménagés".
— Roger Cochini : "Le groupe de musique expérimentale de Bourges".
— Dr. Jacqueline Verdeau-Pailles : "Illustration par un cas clinique de l'intérêt d'une expérience du groupe de musique expérimentale de Bourges".
— Rosalie Rebello Pratt : "Effets d'un "transducteur" sur la perception du rythme chez les enfants sourds".
— Ana-Raluca Andresco : "Les débuts d'un travail thérapeutique utilisant le son, le rythme et le mouvement pour les enfants sourds et mal-voyants ayant des troubles associés".
— Jacques Porte : "Harmonie essentielle et thérapie".
— Renate Perrion : "Témoignages et résultats d'une expérience pédagogique entre adolescents ayant des problèmes physiques et psychologiques".
— Martin Straus : "Da Capo", "Le jeu musical pour la famille et la salle de classe".

Pour obtenir le document, écrire à : Madame Blanche Leduc, 13 rue du Docteur Morère, 91120 Palaiseau - Tél. : 60.10.02.91. Joindre si possible, 8 francs en timbre poste.

• Concours National de Guitare classique en Duo

La ville de Montélimar et l'Ecole de Musique organisent pour la seconde fois le concours de guitare classique en duo placé sous la présidence de Sergio et Odair Assad, les 13, 14, 15 et 16 mars 1987. Ce concours est divisé en deux catégories : A, réservé aux professionnels. B, réservé aux juniors.

Renseignements : Monsieur Argentin, Directeur de l'Ecole de Musique, 5 rue Boucerie, 26200 Montélimar.

• L'A.R.D.I.M. Rhône-Alpes

Sous la direction de Pierre et Michelle Gueritey vient de paraître l'édition du premier tome de l'inventaire des orgues des trois départements Ain, Ardèche et Drome. L'ouvrage représente 110 instruments étudiés en 125 fiches. Le 2e tome qui concerne le Loire, la Savoie et la Haute-Savoie sera édité en 1987 ; le dernier tome regroupera l'Isère et le Rhône.

S'adresser pour toute commande ou renseignement à Madame Garcin, A.R.D.I.M., 14 avenue Berthelot, 69007 Lyon.

• Festival International Son-Image-Vidéo : 8 au 15 mars 1987

Le prochain Festival international Son et Image Vidéo se déroulera, dans le cadre de la Semaine Française de la Communication Audiovisuelle — présidée cette année par Monsieur Marcel Jullian — du 8 au 15 mars 1987 au C.N.I.T., Paris La Défense.

Le Festival fêtera son 30e anniversaire en 1988. Une bonne occasion pour changer de "look".

Aussi, c'est à tous ceux qui sont passionnés par l'image et par le son — mais surtout qui ont de l'imagination et un bon coup de crayon — que le Festival s'adresse pour leur proposer de créer un logo.

Ce concours est ouvert à tous, professionnels ou amateurs. L'heureux lauréat aura le plaisir de "se voir affiché" et il recevra un prix de 50 000 Francs.

Fidèle à sa mission, la semaine française de la communication associera également **Médiavec** (audiovisuel électronique) réalisé par B. Becker Promotion. **Parigraph** et la **rue des Ecoles** (espace d'information et d'orientation sur les carrières de l'électronique et de l'audiovisuel.

Renseignements : S.D.S.A., 20 rue Hamelin, 75116 Paris.

• Escale Musique

Escale Musique, association régie par la loi du 1er juillet 1901, regroupe une quarantaine de professeurs de haut niveau, tous diplômés d'Etat (Conservatoire National de Région, Certificat d'Aptitude à l'Enseignement Musical, Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris), afin de leur permettre d'exercer leur profession dans les meilleures conditions possibles, tant pour leurs élèves que pour eux-mêmes.

L'école est ouverte aux enfants et adultes de tous niveaux : débutant, amateur travaillant seul et souhaitant à l'occasion faire le point avec un professeur, musicien confirmé préparant une audition ou un concours.

Les professeurs d'**Escale Musique** donnent des cours particuliers d'une heure. Ces cours sont donnés dans tout Paris, tous les jours, même le dimanche.

Musique classique : piano, clavecin, violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte traversière, flûte à bec, hautbois, clarinette, basson, cor, saxophone, guitare, harpe, chant.

Escale Musique propose également des cours collectifs de solfège et d'histoire de la musique. Une classe de solfège pour adultes est ouverte au siège de l'association, tous les samedis de 16 h 30 à 18 h.

Pour compléter l'apprentissage individuel de l'instrument, **Escale Musique** met à la disposition de ses adhérents un fichier de rencontres, permettant de pratiquer la musique de chambre.

30, rue de la Réunion, 75020 Paris - (1) 43.67.84.40

- **Lille en musique**

Le Conservatoire National de Région présente ces deux premières éditions :
– Le disque consacré au compositeur "Nicolo PORPORA", disque réalisé par l'Atelier de Musique Baroque dirigé par David Simpson. Prix du disque : 80 Francs T.T.C.
– La méthode de trompette "Alphabet du Trompettiste" réalisée par Monsieur Jean Delangre, professeur au Conservatoire National de Région de Lille. Prix de la méthode : 100 Francs T.T.C.
(Un compte-rendu en sera fait dans nos prochaines rubriques).

Distribution : C.N.R., 48 rue Royale, 59800 Lille.

- **L'Institut Hongrois de Paris**

Installé dorénavant rue Bonaparte, l'Institut ouvre ses portes aux arts plastiques et à la musique. Exposition également de livres scientifiques sous l'égide dy C.N.R.S. Des soirées littéraires auront lieu tous les mois. Divers ateliers de recherches et de traduction figurent dans les projets. Une bibliothèque servira de support à toutes ces activités.

Institut Hongrois, 92 rue Bonaparte, 75006 Paris.

- **Au Cenam**

Nouveau cahier sur l'enseignement de la danse "Apprendre à danser", analyse de la pédagogie, danse contemporaine et classique, la parole des chorégraphes qui enseignent, les cycles d'apprentissages, etc.

N° 43. Prix : 40 F. 51 rue Vivienne, 75002 Paris.

- **Musée de l'Homme**

Reprise des récitals de musique traditionnelle, des ateliers de musique réservés aux groupes scolaires (à partir de 9 ans).

Palais de Chaillot, 75116 Paris - Tél. : (1) 45.53.09.16.

- **Musée de la Musique mécanique**

Le Musée présente jusqu'à la fin janvier une collection de tableaux automates à musique du XIXe siècle. A voir.

Impasse Berthaud, 75003 Paris (samedi, dimanche et jours fériés, de 14 à 19 heures).

- **3e Festival International de Chœurs d'enfants**

Organisé par l'association des Rencontres Internationales de la Jeunesse à Nantes avec : les Petits Chanteurs de Vienne ; les Petits Chanteurs de Windsbach ; la Maîtrise de Radio-France ; les Petits Chanteurs de St-Florian ; les Bambini de Prague ; les Petits Chanteurs de Bâle ; le Chœur d'Enfants de Belgique ; le Chœur des Enfants et l'Orchestre des Jeunes du C.N.R. de Nantes ; l'Orchestre du Collège St-Florian ; l'Orchestre des Jeunes de Bâle ; l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire (opéras "Le Barbier de Village de Joseph Schenck", "Magic Parade" de J.P. Baumgartner).

- **WOZZECK de Berg**

L'analyse est disponible au siège de la rédaction. Ecrire à Mme MUSSON, 3 rue des Ecoles, 77590 Bois-Le-Roi.

Prix : 35 F port compris.

- **Editions musicales AMPHION**

A dater du 1e janvier 1987 la distribution des catalogues Amphion, Colfranc (œuvre de Varèse), Universal Edition, Peters Frankfurt sera assurée par les Editions DURAND S.A., 21 rue Vernet 75008 Paris.



france
Musique



Radio France



fondation
TOTAL
pour la musique

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE PIANOS**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Librairie ALLEGRETTO**
  199 bis, rue de la Convention
  75015 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DODIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 **BOULOGNE**
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 **COLOMBES**
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN LES BAINS**

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07